UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01156942 3

N
6923
B9S35

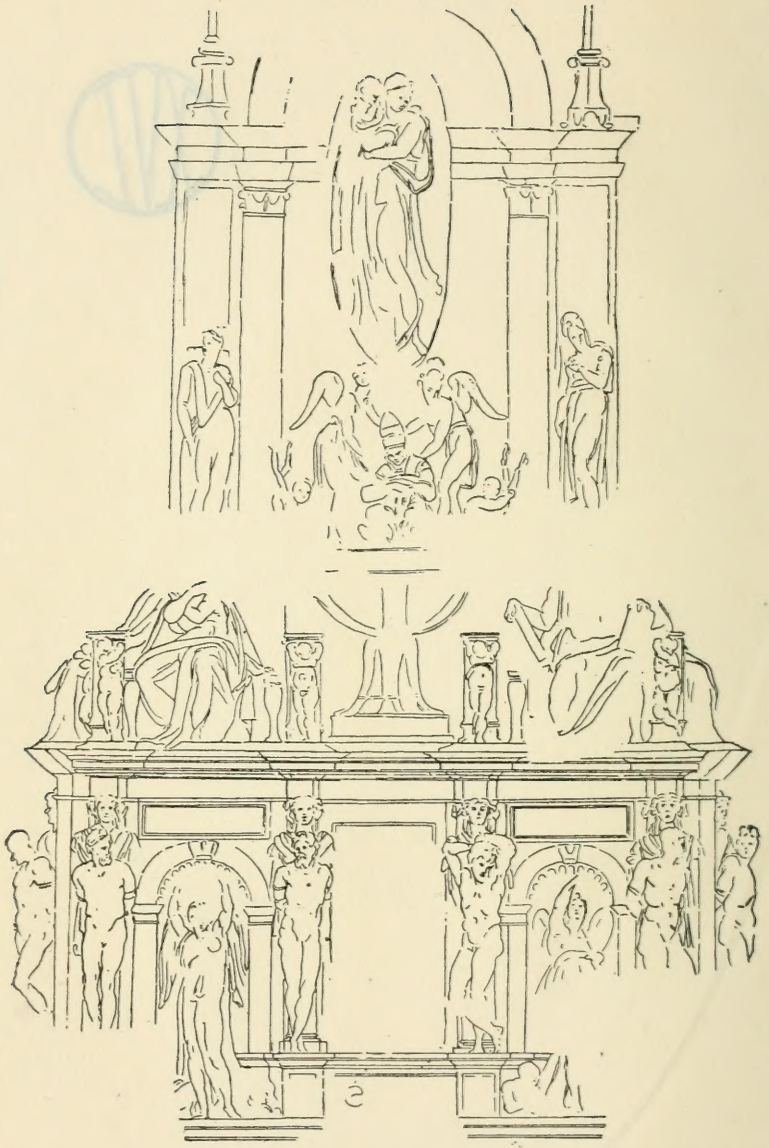
Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/michelangelosixt00schr

C5086

I
80

Behn
1918



Entwurf zum Juliusgrabmal.

MICHELANGELO

SIXTINISCHE UND
MEDICEISCHE KAPELLE.
GESAMTBETRACHTUNG
SEINER HAUPTWERKE

VON

DR. M. SCHRÖTER.

IM XENIEN-VERLAG ZU LEIPZIG
1913.

N
6923
B9535

Alle Rechte vorbehalten.

LIBRARY
NOV 15 1968
UNIVERSITY OF TORONTO

Druck von Radelli & Hille in Leipzig.

Vorwort.

Die hier verſuchte kleine Studie iſt mehrfachem Mißverſtehen ausgeſetzt, das, als unnützer Aufenthalt des Leſers, von vornherein ſoweit als möglich ausgeſchaltet werden ſoll. Schon ſachlich iſt ja das Gebiet, das ſie betritt, mehrdeutig, denn es begegnen ſich auf ihm die Kunſtgeſchichte, die Kunſtwiſſenſchaft und die Äſthetik — Wiſſensgebiete, die ſowohl in ihrem Verhältnis zueinander, wie einzeln für ſich ſelbſt genommen, gegenwärtig ſämtlich in mehr oder weniger bedeutender Umbildung, Neuordnung und Durcharbeitung begriffen ſind, wobei irgendwelche Einigung noch nicht entfernt erzielt iſt. Je nach ſeiner Herkunft wird daher der gelehrte Beurteiler mit ganz verſchiedenen Forderungen und Vorausſetzungen dem Thema dieſer Arbeit gegenüberſtehen. Sind ſo ſchon die berufenen Vertreter jener Wiſſenſchaften unter ſich faſt völlig uneins, ſo hat andererſeits doch der naive Leſer auch ein hohes Recht darauf, ganz unbehelligt von dem Streit all der Auffaſſungen und Theorien, nur durch die Sache ſelbſt und ihre einfache, ſelbſtändige Entwickelung zu einem klaren Ziel wertvoller Überſicht geführt zu werden, ohne daß dieſer Weg doch ein unkritiſches

Vermengen oder Durcheinanderſchieben der verſchiedenen Standpunkte und Bereiche mit ſich brächte.

Das Ideal des hier Erſtrebten müßte ſein, von dem erwählten und begrenzten Ausgangspunkte in naturgemäßem, aus der Sache folgendem Aufbau allmählich von der Kunſtgeſchichte zur Äſthetik aufzuſteigen, die ihrerſeits in eine allgemeine Syſtematik des Kulturgefüges einzumünden hätte. Die Berechtigung, von einem einzelnen, herausgegriffenen Punkt aus derart weite Richtlinien zu ziehen, kann nur durch die Fruchtbarkeit und das Ergebnis dieſer Linien ſelbſt erwieſen werden. Von dem Gegebenen der großen Werke Michelangelos ausgehend, müßte ihr natürlicher Verlauf eine Vereinheitlichung und Zuſammenfaſſung des betrachteten Gebiets ergeben, die ſich inmitten der Verſchiedenheit der Standpunkte und Forſchungsrichtungen als brauchbares Moment erhielte, inſofern ein jeder dieſes Thema nur berührende Gedankengang in jener Anordnung Anknüpfungsmöglichkeiten fände — ganz gleichgültig, wieweit der Einzelne ſich auch dem hier gebotenen Zuſammenhang und Zielpunkt weiterhin zu nähern dann geneigt ſei. Unter den herrſchenden Verhältniſſen kann auch die Einzelunterſuchung um ſo mehr nur dann beanſpruchen, des Leſens wert zu ſein, wenn jeder Punkt von ihr beziehungsreich und fruchtbar bleibt zum Zweck geſteigerter Einheitlichkeit in der Erkenntnis — und erſt die

letzte Forderung verlangt, daß auch der Weg im Ganzen jenem Einheitsziele näher führe.

Wer freilich diesen strengsten Maßstab objektiver Werte stets vor Augen hätte, würde niemals seine Arbeiten veröffentlichen wollen, die im Fluß befindliche Gedanken nur erst vorläufig umgrenzen und zusammenfassen. Doch bleibt ein jeder geistige Versuch auch noch von subjektiver Seite her der Anteilnahme anderer gewärtig — insofern er, persönliches Erlebnis übermittelnd, fremdes Leben unmittelbar erregen möchte, je nach seiner Fähigkeit und Stärke selber sich das Objektive zu erringen. Und unter diesem Gesichtspunkt darf vielleicht auch diese Schrift, vor allem für die erste Hälfte, auf das wachsende Vertrauen ihrer Leser hoffen. Denn nichts scheint zunächst angreifbarer als ihr Ausgangspunkt — die völlig subjektive Wiedergabe eines Eindrucks zweier Werke Michelangelos. Insonderheit der Kunstgelehrte wird notwendig der Naivetät des Unterfangens nur mit einem Lächeln oder Kopfschütteln begegnen können, um so mehr als die gedankenhafte Übertragung und Umschreibung eines Kunstwerks als willkürlich und bedeutungslos verpönt ist. Wer hätte nicht die völlig widersprechenden Anschauungen von gleich bedeutenden Kunstkennern schon erstaunt verglichen, wenn sie überhaupt in Worten ihr Erlebnis eines Kunstwerks je zu äußern unternahmen? Man hat deshalb — mit Unrecht — solche scheinbar nichts als

ſubjektiven Äußerungen ganz verworfen und die Forſchung auf die ſtrenge Ermittelung der Stilgeſetze jeder Kunſt und jedes Werks beſchränkt.

Die Frage letzterſchöpfender Erfaſſung eines Kunſtwerks iſt jedoch mit der Durchdringung ſeiner künſtleriſchen Weſenheit — und wäre ſie auch reſtlos ſchon geglückt — noch nicht ausreichend beantwortet. Daß ein Kunſtwerk ſeinem künſtleriſchen Werte nach ausſchließlich nach rein künſtleriſchen Geſetzen zu beurteilen iſt, daß dieſer Wert und dieſe Geſetzlichkeit, von allen anderen ſeeliſchen Beziehungen ganz unabhängig, ein eigenes Reich für ſich bedeuten, das der menſchlichen Betätigung in ſelbſtändiger und elementarer Funktion nichts andres als das Daſein künſtleriſch erſchließen ſoll — all dies iſt eigentlich ſo ſelbſtverſtändlich, daß nur die ſeltſame Verwirrung und Schwäche der bildenden Kunſt in Deutſchland vor allem zu Anfang des letztverfloſſenen Jahrhunderts es begreiflich macht, wie gegen ſein Ende dieſe Erkenntnis erſt förmlich entdeckt und neu formuliert werden konnte. Eben dies erklärt aber auch, daß in Reaktion auf eine metaphyſiſche Äſthetik früherer Zeit, wie auf ſpätere Vermengungsverſuche ganz heterogener Standpunkte, nunmehr die neugewonnene, kritiſch geklärte Einſicht noch vorſichtig zu einer einſeitig ausſchließlichen Beurteilungsart iſoliert wird, von der in Wahrheit ſowohl der ſchaffende Künſtler wie der aufnehmende

Betrachter weit entfernt ſind, weil ſie dem wirklichen, lebendig ſich durchdringenden Zuſammenhang in ſeiner Lebenseinheit nicht entſpricht.

Soviel reifer und wertvoller jene kritiſche Beſchränkung ſein mag gegenüber der im ſentimentalen Eindruck die Beziehungen unklar und willkürlich vermiſchenden, naiv genießenden Betrachtung, ſo gilt es doch, nach Überwindung dieſer falſchen Durcheinandermengung nicht auf halbem Wege bei der bloßen Scheidung ſtehen zu bleiben, ſondern von der klar erkannten künſtleriſchen Eigengeſetzlichkeit aus nunmehr auf höherer Stufe wieder den Kosmos zu begreifen, durch den die Tätigkeit der Kunſt in unantaſtbarer Reinheit doch das weitverzweigte lebendige Syſtem der ganzen Seele ſelbſt durchwirkt und ihm dadurch die Einheit ſeiner Kräfte zu erringen ſucht, die ſich in jedem wahrhaftigen Erlebnis wechſelſeitig voll durchdringen. Darum erhält dies letztere ſein Recht zurück, und es muß auch ein Weg zu finden ſein, der von dem Ganzen des Erlebens aus auch zu dem künſtleriſchen Zentrum vordringt, ſo wie dieſes Zentrum ſelbſt organiſch und unmittelbar noch mit den äußerſten Rückwirkungen und Vorbedingungen des Kunſtwerks nach der ſittlichen und religiöſen, wie nach der logiſchen, gedankenhaften Seite hin verknüpft iſt.

Kein großes und wahrhaftes Kunſtwerk freilich iſt gedanklich überhaupt zu faſſen oder auszudrücken. Unausſchöpfbar und unendlich ſteht es

den Betrachtern gegenüber, verſchieden nicht nur für die Einzelnen, ſondern für jeden ſelbſt ſich während ſeines Lebens wandelnd, ſich vertiefend und erweiternd; denn im Kunſtwerk quillt die ſtetig produktive Einheit all der je erlebten und noch zu erlebenden Beziehungen, die überhaupt dem menſchlichen Empfinden an demſelben möglich ſind — ganz unabhängig auch davon, wie viele unter ihnen dem Künſtler ſelbſt bewußt geweſen ſind. Gerade darum aber gibt es auch unendlich viele Wege zu dem Herzen eines Kunſtwerks, die immer wieder wechſelnd ſich dem Wanderer darbieten, und ein jeder iſt von Wert, ſofern er nur dem Zentrum näher führt, von dem aus das perſönliche Erleben ſich das Ganze dann aneignen kann. Nur aus dem eigenen Erlebnis aber reift von ſelber, gleichſam durch die Kraft des Kunſtwerks ſelbſt, auch die Erkenntnis ſeiner objektiven Werte und Geſetze als lebendig-notwendige Frucht. So mag der Weg und Zugang auch ſo ſubjektiv wie immer ſein, vor dem erreichten Ziel verſchwinden dieſe ſubjektiven Hilfsvorſtellungen von ſelbſt, die mannigfach ſich wandelnd und jeweilig neu ſich bildend, immer nur den Weg bedeuten, der einmal beſchritten worden iſt. Das Ziel beharrt kraft ſeiner Eigenſtärke, in immer neuer Reife vielfältig nach allen Seiten hin Frucht bringend im lebendigen Zuſammenhang. Erſt wenn der letztere in ſeinem perſönlich-reinen Wirken unterbunden iſt, fällt gleichſam End- und Anfangspunkt

des Vorgangs auseinander und seine beiden Pole — das bloß subjektive Schwärmen in willkürlichen Empfindungs- und Gedankenfolgen einerseits, wie das verstandesmäßige, scholastische Handhaben bloßer Kunstgesetze andererseits — werden gleich einseitig, unzulänglich und unwürdig vor dem vollen Lebenswert des Kunstwerks, dessen Vollkommenheit gerade in der lebendigen Verbindung beider, in dem persönlichen Erleben und Erringen reiner und höchster Objektivität sich auswirkt.

— Diese Vereinigung hier schon in der versuchten Studie selber herzustellen ist vielleicht ein zu gewagtes Ziel. Wenn sich nur beide Elemente in ihr wenigstens schon gegenseitig sichern und rechtfertigen. In ihren ersten Teilen, der Betrachtung der sixtinischen und mediceischen Kapelle, ist zunächst ein subjektiver Eindruck dieser Werke übermittelt, nur um dieselben an einem Einzelpunkt möglichst lebendig zu vergegenwärtigen*).

*) Voraussetzung dabei ist freilich Kenntnis der Werke, wenigstens in Abbildungen. Von einer Beigabe von solchen konnte um so eher abgesehen werden, als sie nunmehr in der guten und billigen Ausgabe bei Langewiesche (zu 1,80 Mk.) für jedermann erhältlich sind. Die letztere ist daher als unentbehrliche anschauliche Ergänzung dieser Studie zu betrachten. Dort findet sich auch die nötige Chronologie der Werke genauer angegeben. — Erhöhten Ansprüchen genügen dann die schönen neuen vom Kunstwart herausgegebenen Michelangelomappen; eine Gesamtübersicht bietet der Sammelband »Michelangelo« der »Klassiker der Kunst« (Deutsche Verlagsanstalt). Die Abbildungen im Sixtinawerk von Steinmann

Wie hier von den Deckengemälden der Sixtina überhaupt nur die Mittelreihe der Schöpfungsszenen herausgegriffen wurde, so ist auch an den mediceischen Skulpturen nur eine wesentliche Seite ihres inneren Zusammenhangs beleuchtet, und auch diese beiden — vielleicht eher ästhetisch zu bewertenden — Versuche einer Widergabe erheben keinen Anspruch auf absolute Gültigkeit ihrer Gedankenfolgen, sondern sollen mehr nur eine Anregung der Sache selbst bedeuten. Im zweiten Teil beginnend, und vorwiegend erst im dritten Teil, ist dann versucht, auch objektive Erkenntnisse von dem Gesamtwerk zu erarbeiten, als welches sich die Reihe jener Schöpfungen begreifen läßt. Die hieraus gewonnenen Ergebnisse sucht wenigstens andeutungsweise der Schlußabschnitt auf eine tiefere Gesetzlichkeit zurückzuführen.

---

und die Sammlung der Handzeichnungen Michelangelos von Frey sind ihres hohen Preises halber nur für Bibliotheksbesucher zu benützen. Doch läßt sich speziell von dem Gewirr der Mediceergrabmalspläne wenigstens probe- und beispielsweise eine Anschauung gewinnen aus den Abbildungen der kleinen Publikation von F. Burger »Studien zu Michelangelo« (Straßburg, 1907; 3,50 Mk.). Ihr Text kommt hier für unseren Zweck weniger in Betracht. — Eine Skizze des Juliusgrabentwurfes endlich, sonst nur in größeren Werken reproduziert, ist unserer Schrift zu Anfang beigegeben als zum Verständnis unumgänglich. Sie zeigt den etwas geänderten Entwurf von 1513, der den ursprünglich freien Aufbau des Grabhauses mit der hinteren Schmalseite an die Kirchenwand anlehnen wollte, an welcher dann eine Kapelle die Bestattungsszene auf der oberen Plattform rückwärts abgeschlossen haben

Wer alſo allgemeinere Gedankengänge ablehnt, dem bringen dieſe erſten Teile vielleicht die Werke für das eigene Erleben näher, ohne jede Nötigung dem weiteren hier eingeſchlagenen Pfad zu folgen, der gleichwohl offen ſteht, ſoweit Bedürfnis oder Neigung auch nach dieſer Richtung hin vorſchreiten will. Wer umgekehrt aus eigenſter Anſchauung und Empfindung mit jenen Werken und all ihren Einzelheiten lang vertraut iſt, der wende ſich ſogleich zum dritten Teil und ſeiner Durcharbeitung des Zuſammenhangs im Ganzen — vielleicht gewinnt er ſo auch ein nachträglich überprüfendes Intereſſe an den Anfangsteilen, ſoweit ſie ihm Wertvolles bieten. Auf dieſe Weiſe hofft die Arbeit beiden Leſern doch nach Möglichkeit genug zu tun und auch die Brücke zwiſchen beider Art zu ſchlagen, die ſtets offen bleiben ſollte. Denn ſo

würde. Die Geſchichte dieſer Pläne iſt in den Erläuterungen zu der Ausgabe von Langewieſche kurz ſkizziert. — Die eigentliche Linie biographiſch-kritiſcher Darſtellung geht von Springer und H. Grimm zu den zwei Hauptwerken von Juſti und Karl Frey, und zu Mackowsky und H. Thode, woſelbſt ausführliche Literaturangaben. Vielleicht noch wichtiger ſind die gelegentlichen unſeren Gegenſtand berührenden Bemerkungen in den verſchiedenen Werken von A. Schmarſow und H. Wölfflin. Aus der äſthetiſchen Literatur ſei nur das neue Werk von H. Cohen genannt (Syſtem der Philoſophie III. Teil: »Äſthetik des reinen Gefühls«, 1912) weil deſſen kulturſyſtematiſche Ausführungen am eheſten den notgedrungen allzu kurzen Andeutungen unſeres Schlußteils einen weiterhin erkennbaren, ausgearbeiteten Hintergrund verleihen würden — ohne natürlich hier im übrigen auf dieſes Buch eingehen zu wollen.

nur möchte die auf diese Zeilen verwandte Zeit sich für den Leser jeden Augenblick an jedem Punkt rechtfertigen in wirklicher Vereinheitlichungskraft.

Das Wesentliche bleibt, diesen vereinheitlichenden Ertrag des Gegenstandes möglichst rein zu übermitteln, mag dies nun im Sinne objektiver Wissenschaftlichkeit gelingen, als geförderte und zur Kritik und Weiterarbeit führende Erkenntnis, oder in der Weise mehr persönlichen Erlebens, als vertieftes Anschauen und Empfinden alles Lebens selbst. An Hand des unergründlichen und unausschöpfbaren Gesamtwerks jenes größten Künstlers vermögen wir an einem Punkt des Daseins mehr von diesem zu erfassen, seinen Inhalt inniger zu fühlen, seinen Sinn in der Erscheinungsfülle tiefer, einfacher zu schauen, durch die Leistung und Durchdringung seiner ungeheuren Lebensarbeit mehr vom Dasein zu besitzen, zu beherrschen, als vordem. Und wenn auch diese kleine Schrift nur einen Einzigen veranlaßte, sich in vertieftem Anschauen jenen Werken hinzugeben und aus ihnen eine reinere, gesteigerte fruchtbare Lebenseinheit und ein reicheres Daseinserlebnis zu gewinnen, so ist der Zweck ihrer Veröffentlichung voll erreicht.

Inhaltsüberſicht.

Vorwort:

Stellung und Ideal der Arbeit (V); ihr Ausgangspunkt (VII); Geſamterlebnis und ſein Recht (VIII); das hier Verſuchte (XI).

I. Teil (Sixtina).

Einführung, die Kapelle (3); Inhalt und Szenerie der Deckenmalerei (5); die drei Trilogien der Mittelbilder (6).

Die Schöpfungstrilogie (8).

Das Mittelbild (Schöpfung) (9).

Das dritte Bild (Abend) (15).

Das erſte Bild (Morgen) (18).

Die Menſchentrilogie (21).

Das erſte Bild (Adam) (23).

Das zweite Bild (Eva) (29).

Das dritte Bild (Sündenfall) (33).

Die Menſchheitstrilogie (38).

Das Mittelbild (Sintflut) (39).

Die Flügelbilder (44).

II. Teil (Medicea).

Einleitung:

Verſchiedenheit und Gleichheit beider Werke (49); die dreiteilige Ordnung ihres Aufbaus (51); ihre Durchführung im Mediceermonument (53); Unterſchied von dem Syſtem der Sixtina (54); auf der Oberſtufe (55); auf der Mittelſtufe (56); die neue Einheit (58).

Das Giulianodenkmal:

Die Nacht (59); der Tag (61); der Herzog (63); die Bedeutung der Madonnenſtatue (64).

Das Lorenzodenkmal:

Die gegenſeitige Beziehung (65); der Herzog (66); der Morgen (68); der Abend (70).

Abſchluß:

Der innere und äußere Zuſammenhang, ſein Erlebnis (71).

III. Teil (Das Gesamtwerk).

Einleitung:

Überleitung (79); die großen Werke in ihrer Eigenart (81); äußere (83) und innere Vorbedingung derselben (85). Einseitigkeit der Meisterschaft und ihre Folge: das geforderte Gesamtwerk (87); seine rein künstlerische Begründung (90); innere und äußere Bedingung (92); ihr Zusammentreffen und Ergebnis (93); die Werkreihe (95).

Der Juliusgrabentwurf:

Der Grundcharakter des Entwurfs (97) und seine Unfertigkeit (99); Vollendungstrieb und Widerstände (103); die tatsächliche Entscheidung (105).

Von der Sixtina zur Medicea:

Das System der Decke als die erste Umwandlung (106); die Steigerung zu dem System der Medicea (109); die Gesamtreihe in ihrer Folge (112); der Moses und die beiden Sklavenstatuen (113); der Grund der eintretenden Stockung (117); die wirkliche Vollendung und ihr Wert (120).

Das Weltgericht:

Die letzte Wandlungsmöglichkeit (125); Struktur und Gliederung des Werkes (126); seine Bedeutung als die Schlußform (131); S. Pietro in vincoli als nachträglicher Beweis und seine Begründung (133).

Schluß:

Gesamtansicht der Schöpfungsreihe und Wogengang ihrer Entwickelung (139); die beiden Gruppen und die Bedeutung dieser Zweiheit (142); das Problematische der Kunst und dieses Werkes (145); die Schöpfung Michelangelos in ihrem Untergrund (147); das menschliche Problem und die positive Bedeutung seiner Werke (149).

Erſter Teil

SIXTINA

Vier Jahrhunderte ſind über die Bildwerke Michelangelos dahingegangen und mit ihnen eine ganze Geſchichte des Studiums, der Erklärung und der Verehrung der wechſelnd-fortſchreitenden Menſchheit. Bald ſcheint erreicht, daß förmlich jede Falte jener künſtleriſchen Schöpfungen und jedes Glied ihrer Ideenfolge, der Grundlagen und Einflüſſe, des Werdegangs und der Entwickelung bloßgelegt und klargeſtellt iſt. Iſt es wohl möglich, auch in unſerer Zeit noch, dieſe Kenntnis wieder unter das Bewußtſein zu verſenken, um ſo auf Grund zurückgewonnener Empfindung unbefangen, gleichſam wie ein Kind, an jene Werke heranzutreten, auf daß über all den Menſchenſtimmen der Jahrhunderte nur mehr die heilige des Meiſters ſelbſt dem willig und andächtig Lauſchenden erklänge?

Ein ſolcher würde wohl in die Sixtiniſche Kapelle treten wie in einen Tempel – in eben den Tempel, den Michelangelos Kunſt vor ehrfürchtigen Augen aufrichten wollte, um in ihm jeder empfänglichen Seele vom Leben, vom Weſen des Daſeins zu künden. Für ſie ſind hier nicht allein Kunſt-

probleme gelöſt, wie vollkommen auch immer, ſondern die umflutenden Geſtaltenſcharen ſinken troß ihrer Bedeutung und Schönheitsgewalt herab zum lebenden Ornament, zum dienenden Organ der weihenden Verherrlichung des hehren Raumes ſelbſt, der ſich zu Häupten mit ſeinen Marmorbogen öffnet ins Unendliche und unten machtvoll ragend ſich zuſammenſchließt zum ſtillen, Erfurcht gebietenden Heiligtum. Wahrlich zu einem Tempel der Menſchheit – denn ſie und ihr ewiger Sinn, dies iſt der Inhalt ſeiner Offenbarung.

Hoch über den Niederungen des Alltags, die aus den Bildern der Fenſterwölbungen und Bogen ſeltſam ruhig und traurig zu uns reden von der laſtend ſchweren Welt des Irdiſchen, thronen ringsum auf ragenden Sitzen die über das menſchliche Maß hinausgehobenen Sachwalter jener dumpfen Klage all der harrenden Kreatur und ihrer Sehnſucht. Sie ſind die Großen, die Starken und Wiſſenden, Hilfe Verheißenden – Männer und Frauen, Jugend und Alter, die zwölf gewaltigſten Zeugen der zu ihrer Totalität geſteigerten Menſchheit in ihrem Hoffen und in ihrer Kraft; voll ahnenden Geiſtes, in ewiger Einſamkeit Ewiges ſchauend, dem Göttlichen nahe verwandt, das ſie ſchwer überſchattet. So mächtig ſie der ſchwellende Geſtaltenſtrom dienender Jünglinge umbrandet, ſo ſcheint er doch gebannt in geiſterhafte Stille, wie atemlos aufhorchend vor dem Weben der inneren Geſichte, das den Propheten- und Sibyllenchor

durchrauſcht. Das Ewige durchdringt und hält ihr glühender Herrſcherblick, des Höchſten und Bitterſten machtvoll gewärtig, den Mühſalbeladenen unten das Letzte zu künden. Auch ſie verwirklichen es nicht, nur es zu ſchauen und es zu erkennen iſt ihnen gegeben, die ſelbſt der Welt des Irdiſchen noch angehören. So ragen wohl Berge hoch über der Erde empor und ihre Gipfel leuchten fern in niemals betretenem Schnee, weit über noch dämmernden Tälern vom Sonnenlicht ſtrahlend und des Himmels Widerglanz in graue, ahnungsvolle Tiefen werfend, aus denen wie Morgenrauch irdiſches Sehnen emporhaucht.

Antwort zu geben auf jene höchſte und heiligſte, ſehnſüchtigſte Frage der Menſchheit, in deren Innigkeit und Wehmut der ganze Drang des Daſeins lautredend zu Wort kommt, nach dem Sinn verlangend all ſeiner Not und dunklen Tiefe und ſeiner eigenen Notwendigkeit – Antwort zu geben auf dieſen innerſten Ruf alles Irdiſchen, ſo wie die Heroen ſie dort von ewigen Thronen der harrenden Menſchheit zu geben vermöchten – vor dieſer Aufgabe ſcheinen auch die Mittel einer zum Höchſten geſteigerten Kunſt zu verſagen. Und doch iſt es hier zur Wirklichkeit geworden und die letzten, äußerſten Gedanken über Wert und Sinn des Daſeins und des Lebens ſind reſtlos eingegangen in die volle Formenklarheit einfacher, lebendiger Geſtalten, vor deren Bedeutung ſelbſt die Gewalt der

Propheten verbleicht. Sie verſinken gleichſam wieder vor den göttlichen Geſichten, die ihre Geiſtesmacht heraufbeſchworen und deren der geweiht Eintretende nun ſelber gewahr wird. Denn ihm wird, was der Geiſterchor ahnend erſchaut, zum eigenen Erlebnis, gleich als würde der Wanderer im irdiſchen Tal des klaren Himmels ſelbſt anſichtig, der über ſeinem Haupt die blauen Tiefen unermeßlich öffnet, daß ſeine Sterngebilde, ſeine innerſten Geſetze funkelnd ſichtbar werden.

So öffnet hier die Kunſt den Himmel über uns und dreimal, in dreifacher Steigerung, entläßt ſie unſern Blick hinaus in die Unendlichkeit, zu Sternenbildern, die im Glanz ewiger Ordnung leuchten. – Zu drei ſich aneinander ſchließenden Trilogien hat ſie Michelangelo geordnet, um durch ihre einheitlich gegliederte Geſamtheit ſeine umfaſſende Antwort auf die große Frage nach dem Sinn des Daſeins, des Lebens, der Menſchheit, zu geben. Menſchliche Sehnſucht und menſchliches Hoffen haben die Frage geboren. Menſchlich iſt auch die Antwort, im Menſchenbild das All und ſeine Reiche ſelbſt umgreifend: Wie durch einen Geiſterſpiegel, in deſſen wunderbar bereitetem Kriſtall das ganze Sein in ſeinem Weſen klar und einfach ſichtbar wird, ſchaut hier die verlangende Menſchheit ihr eigenes Bild, ins Ewige gehoben und zum All erweitert, dreimal gleichſam zu immer reinerer Erſcheinung ihres Weſens, zu immer mehr umfaſſender Geſtalt verdichtet.

Der Zyklus dieſer neun abwechſelnd aneinander gereihten Mittelbilder, der, als das Zentral- und Hauptglied des Gemäldeaufbaues der Kapelle, von der Eingangs- zur Altarwand in drei Abſchnitte ſich gliedert, ſchreitet von der Darſtellung des Menſchheitsſchickſals in der Sintfluttrilogie über die Geſchichte des erſten Menſchenpaars zu der der göttlichen Weltſchöpfung fort und bietet ſo der Anſchauung nur immer größere, einfachere Symbole für das eine gleiche Thema. Erſt den Daſeins- und Verzweiflungskampf der ganzen Menſchheit; dann das tragiſche Lebensringen des Menſchlichen ſelbſt, des Menſchenpaars in Mann und Weib; und endlich nurmehr die notwendig ſchaffende Idee des Seins in dem Problem der Schöpfung überhaupt. Menſchheit, Menſch und Gott ſind die drei großen Stufen, und auch auf jeder einzelnen wird, wie ſich zeigen wird, das ganze Thema in einer Dreiheit ausgeſchöpft, in ſeinen Gegenſätzen in immer tieferer Entwicklung überwunden. – Hier ſei verſucht, dieſe Ideengänge der drei Trilogien, die in der angegebenen Steigerung gedanklicher Konzentration und Wucht des Ausdruckes geſchaffen wurden, nun in der umgekehrten Reihenfolge zu durchwandern, wie ſie dem ſachlichen Verlaufe des Darſtellungsinhaltes entſpricht, beginnend alſo mit der Schöpfungstrilogie, die ihrerſeits von dem Uranfang aller Dinge anhebt.

Was einſt die gewaltige Kraft einer unvergleichbar hohen religiöſen Phantaſie zu den erhabenſten Symbolen naiv erzählender Art geformt hat, das alte, ewig lebendige Thema des Daſeins, das hat hier ein Einzelner aufs neu heraufbeſchworen aus den gleichen Tiefen, mit der gleichen elementaren Kraft des eigenen Erlebens, die der wilden Macht uralten mythiſchen Empfindens gleichkommt, doch ihr in der künſtleriſchen Reinheit anſchaulich geklärter Durchgeſtaltung überlegen iſt. Denn wie Michelangelo die ganze urzeitliche Gedankenfolge ſelbſtändig in die drei großen Trilogien abteilt, die das Weſentliche klar umſchließen, ſo erſchöpft er wieder in der erſten dieſer Dreiheiten das Weltproblem des Daſeins im Symbol der Schöpfungstat ſchon einheitlich und als ein Ganzes, Anfang und Ende, Frage und Antwort gleichzeitig umfaſſend. Nicht die Aufeinanderfolge irgendwelcher »Tagewerke«, nicht ein Stufengang verſchiedener Schöpfungstaten, ſondern die ungeheure Tatſache der Schöpfung ſelbſt wird uns als eine einheitliche Handlung in ihren wandelnden Momenten offenbar: der Schöpfungstag in ſeinem Weltmorgen, Weltmittag und Weltabend ſteigt herauf; Notwendigkeit des Weltenwerdens als der Entſcheidungskampf von Kosmos und Chaos, in ſeinem Widerſtreit und ſeiner Überwindung dreimal dargeſtellt als des entſtehenden Daſeins Not, Geſetz und Erfüllung.

Die klare künſtleriſche Sichtbarmachung dieſer ſcheinbar unfaßbaren Abſtraktionen iſt erreicht durch die Erſcheinung einer einzigen Geſtalt – der der weltſchaffenden Gottheit. Sie allein iſt dargeſtellt, ſchwebend im unendlichen Raum, als einziges, doch allumfaſſendes Symbol der Welten und des Daſeins überhaupt – das Höchſte, zu dem jemals die Menſchengeſtalt ſich erhoben – und an ihr, an ihren Wandlungen wird das Weltwerden ſichtbar als wirkender Schöpfungsprozeß, vom chaotiſchen Ringen des Anfangs bis zur vollendeten Ruhe des Schlußbildes.

Zwiſchen den beiden kleineren Gemälden dieſes »Vorher« und »Nachher« ſteht das große Mittelbild des Hauptmomentes ſelbſt, der eigentlichen Schöpferhandlung, die nur eine iſt und ſein kann: die ſieghaft durchdringende Geſtaltung des Daſeins, ſeine geſetzmäßige »Ordnung«, mit der Alles dann gegeben iſt. All die Unendlichkeit der ganzen Schöpfung konzentriert ſich hier in dieſe eine Urtatſache, Urhandlung und Urgewalt des kosmiſchen Vermögens – aber dieſe, wie in einem Brennpunkt ſich ſammelnde Darſtellung beherrſcht durch die geſteigerte Kraft ihres typiſchen Gehalts den weiten Raum, hinausſtrahlend ins Weltall und ſeine Unermeßlichkeit mit ihrer Idee erfüllend.

Wie Michelangelo im Triptychon den Geſamtverlauf gleichzeitig und in ſeiner Dreiheit zuſammen überſehbar darſtellt, ſo benützt er wiederum im Mittelbild den gleichen Vorteil maleriſcher Kunſt,

um durch gleichzeitige Darſtellung zweier Phaſen desſelben Vorgangs einen unerreichten Eindruck des allmächtig und allüberall wirkenden Schöpfungsprinzips in ſeiner ganzen Stärke zu gewinnen. Gott Vater, als im Weltraum ſchwebende Geſtalt, erſcheint zweimal auf einem Bild – ein kühngelungenes Wagnis, das mehr noch auszulöſen vermag als den oft hervorgehobenen Eindruck einer blitzſchnell kreiſenden Bewegung, erzeugt durch die zuſammenwirkenden Motive der rechts nach vorn herbrauſenden und links nach hinten zu forteilenden Geſtalt.

Der erſte Blick fällt auf die Rückanſicht der nach der Bildtiefe zu fortſtürmenden Gottheit, auf ihren vom Schwung des wehenden Mantels umwallten Rücken und die unteren Gliedmaßen – ein ſonderbarer, faſt paradoxer Anfang, der in ſeiner Schroffheit zu wunderlichen Deutungen Anlaß gab. Aber je länger der Blick, zunächſt nur gebannt von dieſer Seltſamkeit, am Linienſpiel des in das Weite zurückfliehenden Faltenwirbels haftet, um ſo lebendiger ſcheint es uns ſelber mit ſich fortzureißen in geheim verſchlungenem Strom. Wie durch wehende wolkige Tore ſtürzen wir durch dieſe Flucht hinaus ins Bodenloſe, eingeſaugt gleichſam in den unendlichen Wirbel der Welten, der da im Sturme dahinfährt – und plötzlich wird uns ſein Leben offenbar als die unaufhaltſam, unwiderſtehlich den Raum durchdringende Kraft, noch ohne Namen, noch ohne ſichtbare Geſtaltung: ſo wie wir

des Gottes Antlitz noch nicht sehen, nur sein Wesen ahnen in der ungeheuren Wucht des rasenden Laufs als ein das All durchstürzendes, durchwaltendes und allgewaltiges Weltwollen.

Urwille der Weltordnung, in seinem Herrscherssturm machtvoll den Sieg über die Unordnung des Chaos schon verkündend! Seine Bewegung allein, die schwebende Kreisbahn, bestimmt schon die Werdenotwendigkeit kommender Welten, denn ihr Gesetz birgt vorahnend den ewigen Gedanken aller Ordnung, des in Sphären kreisenden Weltalls. Es ist, als sei die Schöpfungsform schon da, schon fühlbar, spürbar – nur nicht sichtbar noch in der unfaßlichen, geheimnisvollen, abgewendeten Gestalt des fliehenden Gottes. Nur seine blitzschnell stürzende Bewegung in das Weite zeigt den Schöpferdrang, und all ihr unergründlich dunkler Wirbel ist schon gerichtet, wie gebannt, er konzentriert sich offensichtlich in der einen Hand – der Rechten, die suchend, tastend, schaffend vorgestreckt vorauseilt, mit offenen Fingern noch, doch schon sich schließend, sammelnd, ausgereckt zu der gewaltigen Gebärde des gebietenden Gedankens.

Und kaum hat sich unser bebendes Empfinden mit hineingeworfen in die Sturmbahn des kreisenden Schöpfers, kaum ist es mit fortgerissen von dem Schwunge ihres Umlaufs, so fühlt es sich auch schon erfaßt gleichwie von Strömen, die dort fluten vor dem Wehen des gestaltannehmenden Willens. Vor der sich ausreckenden Rechten wie

hinausgeſchleudert und vorausgeworfen auf der Bahn des Gottes, in deſſen Geheimnis wir eingedrungen, ſehen wir plötzlich ihn ſelbſt, nun von vorn, gleich als habe ſich der Kraftſturm ſeines Weſens während des Laufes von ſelber geballt zur erſcheinenden Form, zum offenbaren Angeſicht. Er erſcheint an der gleichen Stelle des Raumes, nun aber von der Tiefe uns entgegenbrauſend, ſo daß in donnernder Fahrt gleich Blitzſchein ſein Antlitz aufleuchtet vor unſerm geblendeten Blick: Der Wille ward zur Geſtalt, mit lodernden Augen, wehendem Haar, zur höchſten Gebärde des flammenden Schöpfungsbefehles geſpannt, weit auseinandergebreitet im Schweben die weltmächtig ſchaffenden Arme – »Herr Herr, wer bin ich, daß ich hier rede!« –

Durch das Zuſammenwirken ſeiner beiden Gottesdarſtellungen wird dieſes Doppelbild als eine Einheit in mehrfacher Steigerung unmittelbar erlebt. Wie uns in ſeinem Anſchauen ſelbſt die göttliche Erſcheinung trifft als Vorgang, ſo erwächſt die uns gleichzeitig gegenwärtige, mit einem Blick überſehbare Schöpfergebärde vor unſeren Augen ſelbſt im Sturmlauf Gottes: Der Anfangswirbel ſammelt ſich in ſeine rechte Hand, die drängend weitereilt, bis ſie nun plötzlich wie im Gipfelpunkte der herdonnernden Gewalt mitten hoch im Bilde daſteht, als das uns ſichtbar gewordene Wort des göttlichen Willens. Und da unſer Blick entlang der Hand und dem ragenden Arme rückwärts

gleitet, das drohende Angeſicht, die ganze Geſtalt wie eine Erſcheinung plötzlich gewahrend, da begreifen wir das faſt Unfaßliche: Die ſchwebend herbrauſende Geſtalt hat ſich mitten im Sturm zurückgeworfen, anhaltend, anſtemmend, aufdämmend gleichſam den gewaltigen Bewegungsſtoß, der, durch die ausgeſtreckte Hand geleitet, unſer Empfinden noch mitreißt, ſo daß wir ſelbſt die aufgehaltene Wucht des Weltſtroms ſich in Gottes rückgeworfener Geſtalt entladen fühlen. Er ſtrömt hinaus durch ſeine Arme, längs deren Linien die geſtauten Kräfte ſeines Schöpferdranges weiterbranden, nun aber gebannt, gefeſtigt, zur Klarheit geballt: Weltſphären rollen dahin, wie niederrinnend von den ſchöpferiſchen Händen, hinausgewieſen in ihre Bahnen allein durch das elementare ruhige Halten der ſtürmenden Gottesgeſtalt — die Geſtirne kreiſen, die Weltſchöpfung iſt vollbracht.

Auch äußerlich und plaſtiſch aufgefangen in dem typiſchen Symbol der Sphären, der Geſtirne als der Lebensträger, iſt die Ordnung über das Chaos ſelbſt unmittelbar erreicht, unmittelbar gegeben, und wie ein Reflex nur werden in dieſem höchſten Augenblick, der mit der Spannung der ſchaffenden Tat ſchon die Löſung verbindet, rings um den ſiegenden Gott auch andere Weſen ſichtbar, ſeine Engel, ihm gleich an Menſchengeſtalt, die ausgeſtrahlten Schöpferkräfte ſichtbar machend und zugleich auch unſere eigenen Empfindungen auffangend und wiedergebend: Der geblendet ge-

gen die Sonne ſich Schützende, der aus dem Mantel heraus die Gottheit Anſtaunende — menſchliche Mittler und Leiter zwiſchen uns, den wie verloren Hingegebenen und jener ungeheuren, mit ausgebreiteten Armen zwiſchen den Sphären ſchwebenden Geſtalt, dem göttlichen Schöpfungsſymbol, dem höchſten der Menſchheit, des Weltalls und ſeiner Geſetze.

Ein unermeſſener Vorgang iſt ſo Bild geworden und durch dieſes Bild erſt menſchlichem Empfinden völlig nah getreten: die Schöpfung als Prozeß, als ein Verlauf; denn wir ſehen, wie die wirkungsvollen Kräfte zur vollbrachten Tat und damit zur erreichten Wirklichkeit ſich ſteigern, obwohl nur ein einziger Augenblick dargeſtellt iſt. Doch eben dieſer Moment des Umſchlags von der aufgeſammelten Wucht, deren Wachstum bis zur Höhe wir in dem Gemälde ſelbſt erleben, hinüber zu der Löſung, zum errungenen Gelingen, der im Bilde vollkommene Form geworden iſt, läßt unmittelbar mit der Gewalt einer Viſion als ſieghafte Entſpannung zugleich die vollendete Wirklichkeit des geſchaffenen Weltalls wie mit einem Schlage vor uns aufleuchten — vergleichbar allein der Wirkung einer anderen Kunſt, der atemloſen Pauſe eines bis zur letzten Stärke aufgetürmten Stimmenchors, der plötzlich inne hält und die wie erſtarrt hängenden Tonfluten auf unſerer Seele geiſterhaft laſten läßt, Schwere und die ſchon bereite Löſung wie in einem Offenbarungsblitz vereinend.

Die Fähigkeit aber, uns den Höhepunkt der ſchöpferiſchen Tat in ihrem Wachstum ſelbſt aufſteigen zu laſſen, verbürgt ein faſt noch größeres Gelingen: Jene übermächtige Erregung wiederum herabzuſtimmen zu dem organiſch abſchließenden Ausklang des folgenden Bildes, des dritten der Schöpfungstrilogie, in dem die ſtrahlend große Helle des Weltenmittags ſich zum milder und doch ahnungsreicher leuchtenden, geheimnisvollen Abendlichte abklärt.

Weltſchöpfungsabend, kaum faßbares Wort, in deſſen Empfindungsgehalt das Erlebnis des Seins ruht in ſeiner Ganzheit, in ſeiner einen innerſten Geſamtheit, rein und heilig, mit ſegnender Sicherheit ſelig umfaßt — ahnend verloren in endloſen Tiefen des ferne ſich öffnenden Himmels, darinnen die Reiche des Daſeins wie träumend verglühen in purpurner Fülle, wie Wellen des ewig fortſtrömenden Bluts! So wie die Tat der ſchaffenden Gottheit das Werden, das Entſtehen, ſo ſymboliſiert die Gebärde des ſegnenden Gottes, deſſen Werk das All ward, nun ſein Sein, das Erreichte und Vollbrachte, wie es nun da iſt in ruhiger Vollendung, vollkommen und reif — das Daſein ſelbſt: »Und ſiehe es war gut«.

Auch dem größten Künſtler aller Zeiten, auch dem Schöpfer dieſes Bildes war der Ausdruck dieſer höchſten, göttlichen Geſamtbejahung einmal nur möglich, hier, am Abſchluß des ganzen fixti-

nischen Werkes, beschattet noch von der Gewalt seines unfaßbar unbegreiflichen Gelingens.

Es ist dasselbe Gottesantlitz, das auf dem großen Schöpfungsbild gleichwie in Zornesflammen leuchtete; doch der brüllende Sturm, der dort die Gestalt durchwühlend umbrauste, ist hier verrauscht. Sie schwebt gleich einer fernen hochwandelnden Wolke über beruhigten Meeren im milden Licht des Schöpfungsabends, und um sie her die Schar der Engelsgestalten, als die ins Licht getretenen Schöpferkräfte im Momente der Vollendung nur wie versöhnend, verrauschend, verklingend die Gottheit umgebend, deren Antlitz stumm, beruhigt und wie verhüllt ist nach dem Aufhören äußerster Spannung. Die Augen sind fast geschlossen, nach abwärts gewandt die tiefatmenden Züge, von denen silbergrau der Bart herabwallt, verschleiernd, verbergend; doch auf dem stillen, rätselhaft und ruhig versunkenen Antlitz schwebt das Gefühl des in sich selbst Zurückgekehrten und ins Eigene Heimgekommenen, »Es ist vollbracht« — ernst, klar und doch unnahbar, undurchdringlich.

Geändert hat sich der Ausdruck seines Verhältnisses zum Dasein: nicht mehr Macht, gebietend schöpferisches Wollen, sondern Wonne ist es, Glücksempfindung der innersten Liebe. Liebe mit ihrer unsagbaren Innigkeit lebt in der Gottheit, und sie beugt sich nieder, liebend, wie innerlich lauschend, dem Leben, seiner tiefgeheimsten Fülle zugewendet — Dasein ist Leben!

Wie im Schöpfungsbild die befehlend ausgebreiteten Arme sich hoben als höchstes Symbol der schaffenden Kraft, der Entstehung und Ordnung und der Gesetze des Daseins, so heben sich hier die segnenden Arme weitumfassend, weitgebreitet, mild sich niederneigend zu dem Dasein selbst, das als das Dunkle, Feuchte, als das Meer des Lebens unten tief beruhigt und harrend liegt, und wie von ragenden Sternzeichen des Alls strömt von ihnen nieder die Bejahung, die Rechtfertigung, die Heiligung der Wesen, aller Dinge, die da ins Dasein zu treten berufen sind. Kommet, kommet herzu ihr Alle, kommt ins Leben, lebende Wesen, Seelen der Welt! — Allüberströmend quillt das Leben aus den wie beschwörend das Dasein umfassenden liebenden Händen, die wie zum Gebet erhoben, dieser gleichen Bitte des ewig ins Dasein hindrängenden Lebens machtvoll und milde Gewährung verheißen — ein königlich Gebet, vom Herrn des Seins segnend für dieses selbst gesprochen, auf daß es rein in sich bestehen möge!

Wie ein Erzittern scheint es über das in sich versunkene Angesicht zu gehen, als zuckte vor dem nach innen gewendeten Blick die Wonne des Lebens auf, der allebendigen Welten, die er fühlend und umfassend in sich trägt, bereit, sie ins Dasein zu entlassen, und doch ist es für Gott der tiefste Augenblick der ruhigen Reife, des in sich gefaßten Anhaltens gleichsam auf der Höhe seiner Schöpfung,

da ihm und uns ihr innerſtes Geheimnis in ſeiner Liebe ſchweigend offenbar wird.

Man hat in den gedämpften Schatten dieſer Züge ſchon ein leiſes ſchwermutvolles Sinnen ſehen wollen, wie eine ahnend ſorgenſchwere Vorausſicht deſſen, was durch die lebenden Geſchlechter an Leid ins Daſein treten wird, unſtillbar und unwiderruflich. — In dieſem Sinne ſicher mit Unrecht, denn das Problem des Lebensleides iſt ein Ausdruck der Weltanſchauung des Menſchlichen, wie ſie uns das zweite Triptychon als neues, gleich ſelbſtändiges Daſeinsbild eröffnet, nicht des Weltbilds göttlicher Ordnung, deſſen Syſtem den eignen dunklen Gegenpol ſelbſt ſchon in gleicher Stärke in ſich birgt.

Es gibt auch ein göttliches Leiden, das anders iſt und tiefer als das Menſchenleid, weil es auf das Ganze des Lebens, ja des Daſeins ſelbſt gerichtet iſt, als deſſen Schöpfer und Erzeugungsgrund Gott vorgeſtellt wird. Dieſes Leiden wurzelt in der Gottheit und ihrem Werk, nicht erſt im entfalteten Inhalt des letzteren und beantwortet damit die dunkelſte und ſchwerſte Frage jener göttlichen Daſeinsanſchauung: Die nach Gott ſelbſt. — Woher kommt Gott? Warum iſt Gott, in ſich das Daſein bergend? Warum iſt die Welt?

Auch darauf gibt es eine Antwort, die den Ring der Daſeinsfragen ſchließt, das tiefſte Lebensproblem zum Welt- und Gott-Problem erweiternd

und so erst jene Daseinsordnung zu ihrer einheitlich umfassenden Gesamtheit gleichmäßig zusammenschließend. Doch diese Antwort gibt uns Michelangelo nicht durch das Schlußbild seiner Gottestrilogie, das wie ein Sieg in ruhiger Vollendung leuchtet, sondern — bedeutsam genug! — schon durch ihr allererstes Bild, den Urbeginn der Dinge, den vorweltlichen Anfang jenes göttlichen Prozesses: Gott kommt von dem, was nicht Gott ist — vom Chaos, das ihn zu sich selber zwingt und zu der Daseinsschöpfung.

Wie durch plötzlichen Blitzschein erhellt, enthüllt dieses Anfangsbild den düstern Abgrund, mit dessen Dunkel die Gottheit noch kämpft, aus dem die qualvolle Geburt des Seins heraufsteigt als das Entscheidungsringen Gottes, der in der Schöpfung um sich selber kämpft, sich selbst mit der Welt gegen sein eigenes Nicht-Sein behauptend. Wohl ist er Sieger, Herr und ewig für und für, doch daß er diese seine Tat tun mußte, notwendig, unaufhaltsam — das ist das dunkle Nein, das ewig dem ewigen Ja zur Seite steht. Die Welt ist in diesem Sinn wie ein Aufschrei der Gottheit.

Und gleitet der Deutung suchende Blick von diesem dunkelsten Bild des göttlichen Widerspruchs nieder zu der abschließenden Wölbung der Altarwand, dem menschlichen Spiegel des Deckengemäldes, so bebt er fast schaudernd zurück vor dem brandenden, brüllenden Meer des Lebendigen, das hier in menschlich-ringenden Gestalten heran-

wogt als die heraufbeſchworne finſtere Welle des Daſeins, die ihren Lebensinhalt wider ſeinen Willen aufbrauſend einherwirft: Inmitten des Jonas' ans Land geſchleuderte hadernde Rieſengeſtalt, wie ein einziger, raſender Schrei des gebändigten Daſeins; zur Seite umgeben von tobenden Szenen der Qual — links Haman, der gekreuzigte Titan, auf ſeinem Marterbaum herausgehoben aus dem wirren Dunkel, wie das vom Chaos noch umſchlungene, doch übermächtig feſtgebannte Leben, ſich aufbäumend in ſtöhnendem Trotz — zur Rechten das wie im Wahnſinn wütende Gewühl der qualverſtrickten Leiber des von der Seuche geſchlagenen Volkes, über deren Flucht das Schlangenbild wie ein Symbol grauſamen Willens ſiegend aufragt und ſie, ins Leben zwingend, dumpf beherrſcht.

Wie die Gewalt einer Melodie ſich auch nach ihrer Durcharbeitung erſt in endloſen Variationen ganz erſättigt, ſich langſam in ihrem Schlußreigen erſchöpfend, ſo verrauſcht in dieſen, im Hintergrund ſich verlierenden Windungen und Knäueln der Verzweiflung, wie unaufhörlich zuckend, erſt allmählich noch die unvergleichbare Erregung jenes Weltſchöpfungsgemäldes. Und wir haben ein Recht, dieſen gleichzeitig entſtandenen Abſchluß des Werkes im ganzen zuſammenzufaſſen zu einer ſich erweiternden Umrahmung jenes letzten, rätſelvollen Bildes des Gottanfangs, deſſen wie in Qual ſich reckende Gebärde doch der Schönheitsſturm der

Jünglinge geheimnisvoll umrauſcht, gleich Boten und Entladungen der Schaffensmächte ſelbſt, vermittelnd zwiſchen der irdiſchen Welt der Erſcheinung und jenen letzten, unfaßlichen Tiefen der Gottheit — zu dunkel und bedeutungsſchwer, als daß ihre Darſtellung mehr als begreifende Ahnungen erwecken könnte. Aber der Blick ſinkt zu Gottes Füßen, über das Erzmedaillon des im feurigen Wagen auffahrenden Elias, nieder zu der unter ihm thronenden, in ſich verſunkenen Geſtalt des Jeremias, des Größten der Propheten, aus deſſen ſchmerzvergrabenem, wie verſteintem Antlitz ein Leiden redet, das für das Menſchenmaß, für alles Irdiſche zu ungeheuer iſt.

Nicht willkürlich iſt dieſer dunkle Untergrund, dieſe Empfindung des Grauens am Anfang aller Geſchicke in den Zuſammenhang des Ganzen hineingedeutet, der erſt vollſtändig wird durch dieſes urweltliche, vorgöttliche Nein auch im machtvollſten Weltbild reiner Bejahung. Erſt beide zuſammen — die Gebärde der ſegnenden, in ſich vollendeten und die der leidenden, in ſich widerſtreitenden Gottheit umfaſſen das Ganze des Daſeins, in ſeiner Hoheit und ſeiner Tiefe.

Gleichſam den Beweis dieſer Auffaſſung des erſten Triptychons und die Erklärung alles deſſen, was ſeinem Gegenſtand gemäß in ihm noch dunkler bleiben mußte, bildet die zweite, ihm folgende

Dreiheit der Bilder, in der der Sinn des Daſeins abermals vollkommen und in ſich geſchloſſen vor uns offenbar wird, nur in ganz anderen Symbolen: nicht des göttlichen, ſondern des menſchlichen Lebens.

Wiederum tritt das Grundproblem von neuem in dreifacher Entfaltung auseinander — wiederum dämmert der Morgen des Daſeins, der Mittag, der ſinkende Abend; nur verkörpert ſich nicht mehr das Sein in der einen Geſtalt des weltſchaffenden Gottes, ſondern in den beiden, nebeneinander neu entſtandenen, des ſich erſt ſuchenden, zum Leben ſich erfüllenden, reifenden und vergehenden Menſchenpaars.

Im Daſeinsbild des Göttlichen war der Urwiderſpruch, deſſen Löſung das ewige Thema des Lebens bedeutet, noch in die ganze Konzeption des Seins hereingenommen, in das Schöpfungsproblem ſelbſt, das zwiſchen Kosmos und Chaos, Gottheit und Welt, Sein oder Nichtſein überhaupt entſcheiden muß. Im zweiten Triptychon, der Welt des Menſchenlebens iſt dieſe vorweltliche Entſcheidung gefallen, die Schöpfung vollendet, doch in dem Geſchaffenen ſelbſt wird wieder der Widerſpruch offenbar, in neuer, nur gleichſam engerer und ſchärferer Erſcheinungsform; die verborgene Tragik des Gottesbegriffs, die durch den Sieg der Schöpfung überwunden ſchien, tritt in der neuen Gegenſätzlichkeit des Lebenszwieſpalts neu hervor.

Wie ſchon Gott nicht allein iſt, ungenügend

durch sein Wesen allein die Gesamtheit des Seins zu verkörpern, sondern die Welt notwendig hat, die er erschaffen muß, so ist ihr höchstes Ziel, der Mensch, auch nicht genügend, das Sein in sich allein zu tragen. Die Schöpfung ist nicht rein vollkommen; der Zwiespalt ihres Schöpfers muß von dem Geschöpf aufs neue ewig überwunden werden. Gott kann nicht den Menschen erschaffen, sondern nur Mann und Weib. Das ist das Daseinsproblem im menschlichen Begriff, das Thema des zweiten Triptychons, der Lebensgegensätzlichkeit.

Schon von der äußeren Gruppierung der bloßen Flächen scheint bei dem ersten Bilde dieses Triptychons eine Art symbolischer Wirkung auszugehen, die uns wie unbewußt und ungewollt den Kern des Grundproblems verdeutlicht. Dies ist die schroffe Trennung der Bildfläche in zwei einzelne Massen, die, ganz abgesehen noch von allem dargestellten Inhalt, sich gegenüberstehen und über die Kluft doch zueinander streben. Dieses rein dynamische Verhältnis löst gleichwohl ein seelisches Spannungsgefühl aus, das sich wie unwillkürlich in den beiden ausgestreckten, einander sich zuneigenden und doch nicht einmal am äußersten Saume sich berührenden Händen verkörpert, die wie ein seltsames, gesteigertes Symbol mitten im leeren Raum die beiden fremdverwandten Reiche zu verknüpfen suchen. Denn hier, inmitten des Bilds, in dieser einen Gebärde, deren Erfindung an unbe-

wußter Genialität nicht ihresgleichen hat, konzentriert sich gleichsam wie in einem Brennpunkt all das schmerzliche und doch beglückende Empfinden jener unbegreiflichen, unmittelbaren Urtatsache der Wechselverkettung von innig Verwandtem, unvereinbar Fremdem, das nur in dieser gegenseitigen Beziehung selbst erst wirklich lebt und dessen Sein gleichwohl im Suchen nach der absoluten Einheit beider Seiten sich erschöpft: so wie im Bild die Hände sehnsuchtsvoll einander sich entgegenstrecken und in dem einen Punkt doch noch die Kluft des Weltalls beide Reiche trennt.

Wer sind die beiden Reiche, deren Wesen uns das Rätsel ihrer so unlöslich widerspruchsvollen Verkettung enthüllen würde? Unser Gemälde, selbst nur ein Bild, antwortet in Bildern — doch sie scheinen zu wechseln und sich zu wandeln, je schärfer der Blick in ihre Geheimnisse eindringt. Gleichwie erinnernd an den abstrakten Widerstreit des Einzelnen und Allgemeinen, von denen eins nur in dem andern, an dem andern wirklich ist, ohne es doch je ganz in sich schließen zu können, drängt sich hier noch einmal die Welt der göttlichen Probleme, zusammengefaßt gerade in ihrer innersten und dunkelsten Beziehung, zur Erscheinung.

Wie eine leis verhaltene, innerliche Klage neigt sich mild die väterlich-göttliche Gestalt hernieder, hinüber zu dem eigenen Ebenbild, als welches ihm sein Werk, die Welt des Irdischen entgegen-

ſtrebt, und in der Innigkeit dieſer Gebärde ſpricht ſich erſt hier der Schmerz des Schöpfungsaktes aus — warum iſt Gott nicht ſelbſt die Welt? Warum iſt er nicht ſelbſt das ganze Daſein, ſondern muß ſich erſt dazu entäußern, ſo daß es ihm ſelbſtändig, eigenmächtig, weſensfremd und doch ſo tief verwandt in jener ſchmerzlich-rätſelvollen innerſten Verklammerung entgegentritt, die ſelbſt das höchſte Ziel verheißt und ſelber ſein Erreichen doch unmöglich macht?

So dürſtet die Menſchheit in der Geſtalt des erſten Menſchen zu Gott empor, gleich einem Berge der Sehnſucht, der aus den Tälern des Irdiſchen aufſteigt zum Licht, ſeine belebenden Strahlen in ſich zu trinken — doch in dem glühenden, brennenden Blick, den der noch hilflos ſtumme Adam auf Gott Vater richtet, miſcht ſich in alle Hingebung und Zuverſicht, ſich bald und herrlich zu erheben, eine ungeſagte, unſagbare, heimlich unbewußte und doch tief empfundene Klage alles Lebens gegen den, der es ſo unzureichend, unzulänglich für die höchſten und unwiderruflich mit ihm ſelbſt geſetzten Forderungen in das Daſein rief. Und Gott, der ſich hinabbeugt zu ſeinem Geſchöpf, zu ſeinem Werk, voll überquellender Liebe, erſcheint im gleichen Augenblick von ſtiller Traurigkeit beſchattet, wie verlangend nach dieſem ſeinem eigenen Selbſt, dem er zugleich doch überragend, ewig, göttlich gegenüberſteht, nur fähig, ihm die Hand,

nur noch des Fingers Spitze hinzureichen aus seiner fremden Heimatsphäre.

Dies ist nicht mehr der Schöpfer Gott, in dem allein sich alles Dasein verkörperte; selbst ist es nun in Erscheinung getreten, das ganze Problem schon umfassend und Gott ist ihm nun gleichgeordnet. Das göttliche Symbol scheint trotz seiner Gewalt fast zu verschwinden vor dem, dessen Träger Gott ist; er scheint nur mehr die greifbare Vermittelung einer neuen, anderen Welt, die noch geheim sein wallender Mantel umfaßt.

In dieser Welt und in ihrer Beziehung auf Adam ruht in Wahrheit die letzte Bedeutung des Bildes, die auf das Menschliche, den Menschen selbst, gerichtet bleibt. Wohl schaut Adam auf Gott, nur erst ihn noch erfassend als sein Ziel und seine Welt, als All und Dasein, zu dem er bereit ist, sich zu erheben; doch die göttliche Gestalt verhüllt nur wie Schleier vor ihm das eigene Leben und das seiner harrende Geschick, das er antreten und erfüllen wird in aller Kraft und Schwere seines Menschenlebens.

Wie sich verlierend im Dunkel des göttlichen Mantels, wie überleitend von der göttlichen Gestalt zur menschlichen, umringen hier unzählbar erscheinende Geisterscharen, als dienende, staunende, ängstliche Kinder gestaltet, ein einsam in Gottes Arm lehnendes Weib — den Mittelpunkt der ganzen, zu einem Kreis geschlossenen Gruppe: es ist Eva, die noch ungeborene, unerschaffene, als Mäd-

chen geſtaltet, noch ruhend bei Gott, dem Daſein entrückt, das ſie gleichwohl umzittert.

Angeſchmiegt an die Gottheit, auftauchend aus ihr, ſcheint ſie im Gegenſatz zu all den ſtaunend vorgeſtreckten Engelsköpfen zurückzubeben vor dem Bild des Mannes, den doch ihr Auge weitgeöffnet, regungslos umfaßt. So ſtarrt der Menſchheit junges Leben, aus den Traumtiefen der Seele erwachend, der höchſten Wirklichkeit entgegen, die ihr Schickſal und Erfüllung wird, ihr eigenes Selbſt erſt voll enthält — indes ſie noch Dunkel beſchwörend umraunt und der ſie ſtützende Engel, rechts im Vordergrund, wie angſtvoll ſinnend abgewendet, ſie noch zurückzuhalten ſucht im Reich des noch nicht Wirklichen, Unirdiſchen. Allein ihr Auge leuchtet, und ſie glaubt dem Leben.

Die einzigartige Wechſelbeziehung des Blickes dieſer beiden Hauptperſonen wirkt, in der Darſtellung ihnen verborgen, unmittelbar auf den Beſchauer ſelbſt. Adam erkennt den wie gebannt auf ſich gerichteten Blick der weiblichen Augen noch nicht, nur Gott zu ſchauen vermeinend, den ihm allein erſt Faßbaren. Ihm reckt er ſich entgegen und die weitausgebreiteten Arme der Gottheit, die offenen des Menſchen gleichſam widerſpiegelnd, umſchließen zuſammen mit dieſen faſt wie eine Klammer die beiden Zentren des Bildes: die Häupter Adams und Evas. Zu ihren Weſen tritt das Daſein auseinander, ſeine Zweieinigkeit und innere Beziehung in dieſer Spannung ſichtbar machend.

So laſſen die einander zugeſtreckten Hände die unendlich kleine, unüberſchreitbare Kluft nur um ſo ſchärfer hervortreten und gleichzeitig rinnt in dem ſymboliſchen Linienſpiel dieſer Arme aus der göttlichen Gebärde das Leben und ſein heiliges Geſetz zum Irdiſchen herab.

Dieſe unlösliche Miſchung — der im Bild noch gegenwärtigen Bedeutung des alten, göttlichen Symbols, vereint mit der ganz neuen Darſtellung des Seins im Menſchenpaar, als neu anhebender Prozeß — erzeugt die wechſelnd unerſchöpfliche Stimmung, die ſtändig über ihm ſchwebt, je nach der Betrachtungsweiſe ſich verändernd und verſchiebend wie leichte Wolkenſchatten, bald im Morgenlicht und bald im Abendſchein, und doch all die unendlichfache, unergründliche und widerſprechende Geſamtheit des atmenden Lebens voll, gleichmäßig in ſich bergend. — Das Gemälde iſt unendlich wie das Leben ſelbſt, wie dieſes einheitlich und einfach, immer aufs neue die alten Fragen ſtellend und immer aufs neue das ewige Problem im Leben ſelber löſend. So ſchauen wir gleichſam bis zum unterſten, innerſten Grund des Lebens hinab, das ein göttlicher Hauch vor unſerem Blick auseinandergewebt hat, in der Einheit ſeinen letzten Zwieſpalt offenbarend, der gebannt hier als das Männliche und Weibliche einander gegenüber feſtgehalten wird. — Doch nur erſt wie durch einen Schleier ſchimmert das Problem, das noch nicht Wirklichkeit geworden, gleichſam erſt im Mor-

genzwielicht, das geheim das Dasein noch umhüllt.

Dieser Morgenschleier ist zergangen, und dies Dasein selber tritt in nackter, harter Wirklichkeit hervor im nächsten Bild, dem Mittelbild des zweiten Triptychons und damit auch der ganzen Schöpfungsreihe, auf welchem sich Eva aus dem schlafend zusammengesunkenen Adam erhebt, dem Herrn und Schöpfer sich entgegenbeugend. Hier ist der Boden der Wirklichkeit erreicht; auf dem Erdgrund selbst steht schweigend die Gottheit, das Haupt, das erhoben den Rahmen des Bilds überragte, schwersinnend geneigt; doch aufrecht, allein, im seltsamen Gegensatze zu dem ausgestreckt vor ihm liegenden, im totesähnlichen Schlaf wie gebrochen an den Stamm gelehnten Körper Adams. Zwischen ihnen aber, wie vermittelnd, richtet sich das Weib zum Dasein auf, aus Adams Seite, und es führt die Linien der liegenden Figur in dumpfer Kraft schräg aufwärts zu dem Antlitz Gottes, in jener oft hervorgehobenen Verschmelzung von erwachendem Erheben und demütiger Anbetung.

Völlig verschieden ist dieses Aufsteigen des wirklichen Lebens in den weiblichen Formen vor jenem erst ahnenden Erwachen des Mannes, dem geistigen Erfassen Gottes im vorangehenden Bild: Schwerlastend, wuchtig heben sich die Glieder, einander tragend, stützend, empor und vorwärts drängend, gleichsam stürzend, Gott entgegen, wie

noch schwankend, unselbständig, haltbedürftig und zugleich doch machtvoll ausgeprägt, des Weibes gebärende Kraft und Gattungsbestimmung verratend. So tritt das Weib als Typus und als Urgestalt hier auf die befruchtete Erde, und all ihr Wesen sammelt sich in den wie bittend vorgestreckten Händen, die mit dem starren Blick, dem weit offenen Munde und dem vorgebeugten Körper sich zu einer unvergeßlich eindringlichen Gebärde seltsamer Innigkeit vereinen: Hilflosigkeit und Demut, Furcht, ja Entsetzen und übermächtig drängenden Willen zum Dasein unmittelbar verkettend; als bräche hier, in einen dumpfen Ruf der höchsten Angst und Leidenschaft gepreßt, das eine, große, unerschütterliche Leben fragend nach Gott aus, unwiderstehlich, unaufhaltsam, Antwort heischend.

— Die Antwort aber ist Gott. — Wie in einem Knotenpunkt verschlingen sich in diesem Mittelbild der ganzen Decke und Kapelle die beiden Hauptlinien der Komposition: Gott und das Menschengeschlecht, die beiden Pole, stehen sich hier inmitten des Ganzen klar und einfach sichtbar gegenüber, da das Weib, die Mutter der nach ihrem Sinn verlangenden Menschheit, unter der Schöpfergebärde des Gottes die Erde betritt, auf der er selbst zum letztenmal erscheint.

Die folgende Hälfte der Bilderreihe zeigt nur mehr menschliche Geschicke und Gestalten, während die erste Hälfte allein vom Symbol der göttlichen Gestalt beherrscht war. Sie hat sich gewandelt von

Bild zu Bild, vom ringenden Gott des Uranfangs zum ſiegenden, ſegnenden Schöpfer der Welt, und damit zum Rufer des Menſchengeſchlechts. Immer wirklicher, immer greifbarer iſt ſeine Erſcheinung geworden: aus dem Chaos auftauchend, in dem Weltenraum brauſend zwiſchen den Sternen, ſchwebend hoch über den irdiſchen Meeren, bis er den Urgebirgen nah vorüberweht und endlich hier den Fels der Erde ſelbſt betritt; mit nacktem Fuß, vom ſchweren Mantel umhüllt, gebückt und greiſenhaft, wie uralt geworden, nach unendlichem Leben am Ende der Tage — mit einer einzigen Gebärde ſeiner vorgehobenen Rechten die ganze Summe ſeines Seins und Wirkens zuſammenfaſſend, abſchließend.

Nie vielleicht iſt eine ſchwermutsvollere Geſtalt gezeichnet worden, als dieſe. Selbſt des Jeremias' ungeheure Menſchlichkeit verſteinten Schmerzes verſchwindet vor der innerſten Geſammeltheit gramvollſten Tiefſinns dieſer letzten, unausdeutbaren Erſcheinung Gottes. Die ewigen Augen, wie auf das Weib vor ihnen gerichtet, ſcheinen doch ins Unergründliche hinabzublicken, wie verloren in die weite Flucht unwiderruflicher Geſchicke. Die Hand, die, ſo viel ſagend, das Weib gebieteriſch zum Daſein ruft und es mit beſchwörendem Ernſte ermahnt, drückt noch ein Drittes, Allertiefſtes aus — den entſagenden Abſchied der Gottheit von ihrem eigenen Werk. »Sei weiſe Du Weib«, ſo ſcheint die Bewegung der Rechten zu ſprechen, indes

doch die verſchloſſenen, zerfurchten Züge des geſenkten Hauptes bitterernſt erkennen: wie könnteſt Du's ſein! — Darauf beruht die unausſchöpfbare Tragik dieſer gleichzeitig befehlend heraufwinkenden, wie entſagend herabſinkenden Gebärde der Rechten, daß mit ihr Gott ſelber die ſchaffende Tat vollzieht, vollziehen muß, die ihm die eigene letzte Schranke offenbart. Er ſteht in Wahrheit an den Marken ſeiner Tage, da auf ſein Geheiß vor ihm das Weib ſich von der Erde hebt, in ſeinem Schoß den Keim der Menſchheit tragend, deren wirkende Geſchlechter frei und eigenwillig dem Problem des Lebens gegenüberſtehen. Die Menſchheit ſelber hat es zu löſen, immer aufs neue aus eigenem Wollen, aus eigener Kraft. So iſt die letzte Tat der Gottheit zugleich ihr Abſchied, weil ſie die Entſcheidung über die Wirklichkeit voll vorahnenden Wiſſens ſtill aus der Hand legt.

Es ließe ſich die Tragik dieſer Tat auch auf den Ausdruck bringen, daß Gott durch ſie nicht die gewollte Löſung des Problems, ſondern nur wieder das Problem in neuer Form geſetzt hat, das als ſolches ewig iſt und ewig bleibt. Eben darum iſt die Löſung nur im Auf- und Abſtieg eines ſtändig ſich erneuenden Prozeſſes darzuſtellen, ſo wie er an der Decke dreifach aufeinander folgt. Der Höhepunkt der erſten Dreiheit, die befehlend das Weltall durchdringende Rechte der Gottheit, die hoch inmitten des erſten Mittelbildes, gleichwie ein Dolchſtoß, ſieghaft triumphiert — ſie iſt hier auf dem

Mittelbild des zweiten Triptychons gesunken, entspannt, geöffnet, und verkündet in ihrer stummberedt entsagenden Gebärde, was schon in dem Uranfang Gottes tief beschlossen lag: die letzte, absolute Einheit kann Gott nicht erreichen — am Ziele seines Werkes, der Welt, bricht gleichsam das höchste Gebilde, der Mensch, zur Zweiheit auseinander, die Mann und Weib als neue Lebensträger abermals aufs neue zu bezwingen haben.

Es ist nur ein anderer Ausdruck der gleichen Verhältnisse, daß Gott in beiden Bildern dieses Triptychons niemals dem Menschenpaar, sondern dem Mann allein und dann dem Weib allein entgegentritt, die einzeln aus der grenzenlosen Einsamkeit des Weltalls zu ihm aufschauen: Den »Menschen«, der selber ganz das volle Leben in sich trüge als vollkommene Auswirkung seiner Einheit, ihn kann Gott nicht in das Dasein rufen, nur Mann und Weib, des Lebens Lösung ihnen selbst und ihren künftigen Geschicken überlassend. Darum erregt ihr Gegenüberstehen in beiden Bildern jene Spannung des noch nicht Gesagten, Unvollendeten und doch zum Ziel Hindrängenden, als ströme schon gewaltsam die Lebensflut und Kraft des Daseins von der Hand und von den Armen Gottes nieder und hinüber in das Menschentum, ihr eigentliches Heim. Dieser neue Sinn der Daseinsoffenbarung — noch leise ahnend, geistig, innerlich erwachend bei der Erschaffung Adams, machtvoll

niederſtürzend in der Wucht der Wirklichkeit bei der Belebung des Weibes — läßt in eigentümlich inniger Verflechtung das Göttliche als das Symbol des Daſeins mehr und mehr langſam verbleichen, indes das Menſchliche hervortritt. Nach dem Wendepunkt im Mittelbild, das erſt das Thema des zweiten Triptychons zur vollen Wirklichkeit heraufführt, kommt nun im dritten ſeiner Bilder dieſes Thema zur Entſcheidung — als Gegenſtück und Abſchluß ſeines erſten Bildes, das ſein Problem nur erſt im Keime vorgebildet hatte.

Was dort als das ſich bildende Symbol des Daſeins in ſeiner Zweiheit ahnend auseinander trat in Mann und Weib, das wird zuſammen als das Menſchenpaar in der Beziehung auf das höchſte Ziel, das es erringt und das ihm doch zugleich verſagt bleibt, alſo zweimal, dargeſtellt. Durch dieſe Doppelheit — der durch das Menſchenpaar geſetzten und der doch verfehlten Lebenseinheit — war allein die ganze Schwere und die ganze Fülle des Problems unmittelbar in einem Bilde auszuſchöpfen, das demgemäß das Paar im Paradies und die aus ihm Vertriebenen zu einem untrennbaren Ganzen vereinigt. Gleich einer einzigen, einheitlichen Klammer überſchattet der Baum des Lebens, der Erkenntnis, der von der Schlange umringelt inmitten des Bildes das höchſte Ziel, den tiefſten Grund ſymboliſiert, mit ſeinen Zweigen, ſeinen Armen, das zu ihm ſich beugende und das von ihm weichende Paar — dieſe beiden Pole der

Handlung. Die Gebärde ihrer Arme flicht mit den aus dem Baume ſich entgegenſtreckenden Armen der verſuchenden Schlange und des rächenden Engels einen einheitlichen, ruhig gewölbten Bogen über das Bild. Doch innerlich erzittert dieſer Bogen gleichſam unter der Spannung ſeiner Gegenſätze, die von den dicht ineinander geſtreckt, wie verſchmolzen feſt und gierig greifenden Armen des Menſchen und der Schlange unmittelbar und wie aus eigener Gewalt umſchlagen zu den abwehrend und fliehend gegeneinander gekehrten Armen Adams und des Engels mit dem Schwert. — Dieſe dynamiſche Richtlinie des Bildes iſt gleichſam ein ſchematiſches Gegenſtück zu der im erſten Bild hervorgehobenen Klammer, die mit den Armen Adams und der Gottheit die beiden Häupter des Mannes und Weibes umrahmt und doch in der Mitte voll zitternder Sehnſucht unterbrochen klafft. Hier reicht ſie wie verdoppelt, gleich bedeutungsvoll, von Paar zu Paar, auch wieder in der Mitte vom Symbol durchflochten, das hier in der erfüllten Wirklichkeit ſchroff zur Entſcheidung bringt, was dort in der erſt ahnenden Berührung noch verborgen lag: den unerbittlich ſchweren Widerſpruch des Lebens ſelbſt, das mit der einen Hand verlockend einlädt und mit der andern todesſtreng verſtößt. Wohl haben ſich Mann und Weib zur Einheit gefunden, doch nur, um vereint aufs neue dem bitteren Rätſel in ewiger Arbeit gegenüber zu ſtehen — es iſt kein Halten auf dem Ziel des

Lebens, das in sich selbst sofort zum Tod sich wandelt. Rastlos und gegensätzlich widerstrebende Bewegung ist in Eins gezwungen, die auf der linken Hälfte jenes Bogens die Arme, wie die Kräfte, gierig ineinander zieht, sie auf der rechten feindlich fortstößt.

So nüchtern dieses herausgelöste Schema wirkt, so wenig je der Schöpfer selbst daran gedacht hat — hier soll es nur begrifflich die gewaltige Konzentration verdeutlichen, mit der in immer neuen, in gesetzmäßiger Folge sich verdichtenden Symbolen von klarster Einfachheit und Formenkraft das ewig Eine offenbart wird: das Urproblem des Daseins, das, zweieinheitlich im Menschentum zerspalten, sich vereint und ewig doch der immer neuen Lösung ewig widerspricht. Nichts ist falscher, als die Schlange, die Verführerin, als selbständiges Gegenspiel der Gottheit aufzufassen. Sie, wie auch der Engel mit dem Racheschwerte, sind nur sekundäre Typen, wahrhaft nur wie Äste an dem Baum des Lebens, äußere Verbildlichungen seiner eigenen inneren Kräfte, deren Wesen, deren Widerstreit und Lösung allein im menschlichen Geheimnis wurzelt, im Wollen, Tun und leidensvollen Daseinmüssen von Mann und Weib. Wie in der ersten Dreiheit Gott, so bildet hier das Menschenpaar allein das einzige, umfassende Symbol der Daseinshandlung, die ihren Gegenpol und Widerspruch, die ihre Not und Fülle, all ihren Zwang

und höchſten Willen, all ihre Schuld und höchſte Freiheit nur in ſich ſelber trägt.

Unmittelbar ergreift dies den Beſchauer im linken Bild — der inhaltſchwerſten Darſtellung des menſchlichen Lebensprozeſſes, wie er durch Mann und Weib beſtimmt iſt, durch ihre Einheit nach dem Sinn, nach der Erfüllung alles Daſeins trachtend. Faſt unbegreiflich iſt hier in den einfachen Geſtalten einer ſchlichten Szene die Wucht und Glut des körperlichen Einheitsdurſtes mit der Heiligkeit und Größe, ja mit der letzten metaphyſiſchen Tiefe der Tat, und wiederum mit der vollen Bedeutung ihres höchſten geiſtigen Lebensreichtums klar verſchmolzen; der brutalſte, ſchroffſte Realismus doch erfüllt von innerſtem ſymboliſchen Gehalt — wie nur auf letzten Gipfelhöhen der Entwicklung die reine Form mit allertiefſtem Inhalt völlig eins wird. — Der Mann, das Leben wollend und bejahend, in der Vollkraft ſeiner Lenden auf der Erde wurzelnd, greift mit beiden Armen machtvoll in die Krone, den dichtbelaubten Zweig des Lebens mit ſtarker Hand herniederbeugend und umfaſſend; nicht pflückend von der Frucht, doch in der ganzen Haltung ſeines angeſpannten Körpers, in dem halbgeöffneten Mund, den das beſchattete Profil zeigt, leidenſchaftlich ſeine innere Entſcheidung voll beſtätigend.

An ſeinen Schenkel gelehnt, in der ſich ſchmiegenden Linie der wundervollen Füße zu ihm hinſtrebend, ruht läſſig das Weib — in nie geſchauter,

nie ermeſſener Schönheit . . . »Junonen ähnlich, Leda'n, Helenen«. Das herrliche Haupt, überragt vom Diadem des Haares und umrahmt von den geflochtenen Locken, die auf Hals und Schulter niederſinken, richtet ſeinen rätſelvollen, begehrend heißen und doch königlich gemeſſenen, ſtolzen Blick nach oben auf das Schlangenantlitz, in ruhvoller Majeſtät. Aus der berückend vollen Pracht des wunderbaren Leibes aber, der wie ein Gebirge der Schönheit gelaſſen hinanſteigt, erheben ſich ſchwellend die Formen des Armes empor, gleichwie ein Geſang aufwallender Sehnſucht und ſtolzen Triumphes — die geöffnete Hand hoch oben im Laub wie eine Opferſchale tragend, dem höchſten Daſein ſtill verlangend, weihend dargebracht. — Die ganze Gewalt anſchaulicher Wucht liegt hier in dem Gedanken, daß in eben dieſe Liebesopferſchale erſten Menſchentums des Todes Bitterkeit geträufelt wird.

Gleich einer Viſion verwandelt ſich vor unſern Augen der Arm der Schlange, die die Todesfrucht gebrochen, in das bannende Schwert des rächenden Engels, das — über einer atemloſen Leere aller Dinge ſchwebend — das furchtbar verwandelte Paar in die Öde hinaustreibt.

Was ſie dort erwartet, ihr Daſein und Schickſal und das ihrer Nachkommenſchaft, der ewig lebendig wechſelnden Menſchheit — in ihrer Ge-

ſamtheit nun Träger des Daſeinsproblems, das zu der Mannigfaltigkeit des Lebens heraufbeſchworen ward — dies iſt das Thema des dritten Triptychons, vor allem ſeines Haupt- und Mittelbildes. Das Sintflutgemälde iſt das gigantiſche Gegenſtück zu der vom Weltſchöpfer beherrſchten Kosmogonie, als Darſtellung des Untergangs des geſchaffenen Lebens der Welt. Nicht mehr im Symbol und Prototyp des erſten Menſchenpaars, ſondern in der wirklichen Erſcheinungsfülle der Völkerfluten der Menſchheit iſt hier doch in einer einzigen und einheitlichen Szene ihres Lebens Sinn und Weſen elementare Anſchauung geworden — als Kampf, als Ringen gegeneinander, um das Leben, gegen den Tod.

Wohl iſt es das alte, urewige Thema, doch in zum drittenmal verwandelter Geſtalt. Die Art des Widerſpruchs, der kämpfenden Entzweiung, ſinkt von dem metaphyſiſchen Geheimnis der göttlichen Schöpfung über den Zwieſpalt der Menſchenwerdung bis zu dem irdiſch-nackten Kampf ums Leben ſelbſt, indes der Träger dieſes Widerſpruchs, die kämpfenden Perſonen, in ihrer Fülle und Mannigfaltigkeit ſich ſteigern von der ſchaffenden Gottheit über die Zweiheit des ſein Geſchick erfüllenden Menſchentypus bis zu der erdüberſtrömenden Flut der leidenden, ſtreitenden, ringenden Menſchheit. — Ihre unabſehbar die Gefilde der Schöpfung erfüllende Menge iſt durch das Mittel des Sintflutmotivs doch reſtlos, einheitlich und einfach zur Er-

ſcheinung gebracht: Das ſteigende Weltmeer, deſſen allesverſchlingender Horizont das ganze Bild zuſammenfaßt und abſchließt, bringt, das Ganze der belebten Erde übergreifend und bedeckend, nur mehr die letzten Reſte des vernichteten Menſchengeſchlechtes zur Anſchauung. Doch dieſe letzten todgeweihten Haufen der ſich Rettenden, wie auch die eben noch auftauchenden Kuppen der höchſten Bergesgipfel, wirken als gewaltige Konzentration auf unſere Empfindung, die unwillkürlich ſich ergänzt zu dem Geſamtgefühl der endloſen, ſchon unter jenen liegenden ertrunkenen Welt des Grauens und der Vernichtung. Gleichzeitig aber wird durch dieſes Mittel zuſammenfaſſender Steigerung nicht nur quantitativ, ſondern auch inhaltlich die ganze Menſchheit in ihrer Totalität einheitlich dargeſtellt, da dieſer Augenblick des letzten Kampfes alle Eigenſchaften, Richtungen und Weſensarten menſchlicher Natur aufs äußerſte geſpannt, einfach, monumental zum Ausdruck kommen läßt.

Dieſe einheitliche Unendlichkeit des Gemäldes iſt die Folge ſeiner vollendet abgewogenen Kompoſition. Ihre Richtungslinie geht mit dem gewaltig dahinraſenden, die Baumzweige niederbeugenden, die Mäntel der fliehenden Menſchen aufpeitſchenden Sturm, vom Vordergrunde links dem Menſchenſtrom entgegen, der unabſehlich aus der Tiefe zu dem Gipfel vorn hinanklimmt, angſtvoll, haſtig ſchleppend, ſchwerbepackt und keuchend, mit fliegendem Haar. Dann wendet ſie ſich vom Berghaupt

rechts, weiter zurück, das auch mit Fliehenden, erschöpft Rastenden und von der Flut noch Angespülten bedeckt ist, wieder nach links in die Tiefe des Bildes zur rückwärts ferntreibenden Arche, die mit dem Vordergrund durch das inmitten schwimmende, auf sie zustrebende Boot verbunden ist. Der wütende Verzweiflungskampf seiner Besatzung wiederholt sich in noch wilderer Form im Hintergrunde auf der hart am Wasserspiegel umlaufenden Galerie der Arche, die die Schwimmenden zu erklettern versuchen, bis das Ringen der erhobenen Arme und geschwungenen Äxte in der nach rechts hindeutenden Bewegung des alten Noah ausklingt, der aus der Luke oben seinen Arm wie in Entsetzen und Gebet zum Himmel hebt.

So zuckt jene Linie wie Blitzschein über das Bild hin nach der Tiefe, auf ihrem Weg den grauenvollen Raum der hereinbrechenden Todesöde enthüllend, nach hinten zu in immer kleineren Figuren immer grausamere Szenen des letzten, mörderischen Kampfs andeutend, in denen dies von Gott verfluchte Wolfsgeschlecht der Menschheit sich vernichtet. Die beiden Hauptgruppen aber, auf den sich gegenüberliegenden Felskuppen des Vordergrundes, sind trotz der drängenden Bewegung ihrer Menschenmenge ruhig und bedingen bei der Größe ihrer Szenen, von denen jeder Hauch unedler Leidenschaft fernbleibt, die geschlossene seelische Wirkung des ganzen Gemäldes. Kein unzulängliches Werturteil versucht hier Schuld und Strafe auszuteilen,

ſondern rein und unvermittelt treten die Grundſeiten menſchlicher Natur als gleich notwendig, gleich machtvoll, gleich ewig einander gegenüber; in erbittertſtem Haß, Wut und Mord im Hintergrund, in Liebe, Mitleid, Angſt und Innigkeit der Vordergruppen, deren Einzelſzenen und Geſtalten — die Fliehenden links, die Ruhenden rechts — unvergeßlich vor unſerm Blick beſtehen bleiben wie ewig aufragende Denkmale des Menſchlichen, umtobt von dem heulenden Sturm der Vernichtung.

In ihrer Mitte und faſt inmitten des Bildes, zwiſchen jenen beiden Vordergruppen, und diese mit dem Hintergrund verbindend, ſteht die mächtige Geſtalt eines noch rüſtigen Alten, der eben das Trockene betritt, ſeinen ertrunkenen Sohn an ſich gepreßt, den toten Jüngling zu dem Zelte rechts hintragend, aus dem ein Greis und eine Frau dem ſcheinbar Geretteten die Arme entgegenſtrecken. In dieſer einen verbindenden Mittelfigur ſcheint ſich der Empfindungsgehalt des Gemäldes noch einmal zu vereinigen und wie aus einem Punkt geſammelt die ganze Ordnung zu durchdringen. Was durch das Bild hier ausgebreitet iſt in ſeiner ganzen Szenenfolge von Tod und Leben, das faßt ſich hier in den zwei einzelnen Geſtalten auf das einfachſte und darum um ſo wuchtiger zuſammen, in ſeiner Tragik noch verſtärkt durch die Umkehrung des Naturgemäßen: der Lebensträger iſt der Greis, der mit dem Leben Fertige, Gebeugte, der doch

die tote Laſt noch aufwärts ſchleppt, mit ſeiner Liebe, ſeinem Leben, gegen die Vernichtung ringend. Das mit der letzten Kraft noch höher Getragene aber iſt ſelber von ihr ſchon erreicht — die Jünglingsleiche, in den blühendſten Formen der Jugendfülle. Sie laſtet wie niederbrechend auf dem Vater, wie das Verhängnis der Vernichtung, des Todes ſelbſt, und die Innigkeit ihrer Lebensbeziehung, der ſtummberedte Ausdruck ihrer ſich ſo nahen Häupter erhebt die dynamiſche Gegenſätzlichkeit der zu einer einzigen Geſtalt verſchmolzenen Körper zum ſeeliſchen Symbol der Menſchheit überhaupt — als hebe hier das Leben ſelbſt die eigene Laſt, ſchmerzlich gefaßt, doch unabläſſig, auf ſeinem unerbittlich ſchweren Weg empor, der doch ſein Ziel niemals erreichen kann.

Wie das Kampfgewühl des Sintflutgemäldes im ganzen, den erſten Anfang mit dem Ende der Künſtlerlaufbahn Michelangelos verknüpfend, zurückweiſt auf das erſte Relief des Zentaurenkampfes und voraus auf das jüngſte Gericht, ſo deutet dieſe ſeine Mittelfigur für ſich vielfältig auf die ganze Reihe ſeiner Werke, von dem ſterbenden Sklaven bis zur letzten halb zerſtörten Pieta, aus einem noch tieferen Grunde als der Ähnlichkeit jenes ſo engverbundenen Gegenſpieles aufſteigender Kraft und zuſammenſinkender Laſt, langſam erlöſchender Bewegung und wie verklärt ſich auflöſender Schwere. Eben dieſes volle Neben- ja Durcheinanderbeſtehen der Gegenpole iſt nicht nur im Dyna-

miſchen und nicht nur für das Syſtem der Sixtina, ſondern für das ganze Lebenswerk Michelangelos und für ſeine innerſte Eigenart der entſcheidende Grundzug. Er ermöglicht ihm, in jeder Kompoſition immer das Ganze, das volle Ganze des allgemeinen Lebens und Daſeins überhaupt zu geben, das eben durch den Zwieſpalt in der Überwindung völlig faßbar wird. Darum iſt das Sintflutbild keine Darſtellung des herkömmlichen Strafgerichts über das ſündige Menſchengeſchlecht, ſondern ein Umfaſſen und Erkennen des letzten Sinnes aller Menſchheit, das ihre Gegenſätze rein und reſtlos unter ſich begreift. Ihr andauerndes Zuſammenwirken erſchöpft erſt ganz die Tiefe des Problems, das jeder einſeitigen Löſung ſpottet — ſo wie die Taube, als helleuchtender Rettungspunkt auf dem Dache der Arche, den Vernichtungsgedanken nicht aufhebt, ſondern ihn durch das Bewußtſein menſchlicher Fortdauer nur ſchwerer und tragiſcher geſtaltet. Ewig aufs neue erneut ſich das ewige menſchliche Los und ewig ſind alle Geſetze, von denen hier uns Kunde wird.

Das hier nur Angedeutete ergänzen die beiden kleineren Gemälde des Triptychons, die hier beide ein dem Mittelbild nachfolgendes Ereignis wiedergeben, förmlich wie Flügelbilder nur die Grundidee des mittleren als Ganzes wiederholend und vollendend. Wie das »Opfer Noahs« die Verſöhnung mit dem Schöpfer, das Weiterdauern des

menſchlichen Geſchlechts bekräftigt, ſo zeigt »Noahs Trunkenheit« und die Liebloſigkeit der Söhne, daß damit auch das Unzulängliche, die dunkle Seite alles Menſchenweſens dauern wird, notwendig bleibend immerdar. Sich ſelber gleich hat es das ewig ſich erhebende Problem des Lebens ſtetig neu in eigener Arbeit unabläſſig zu bezwingen. In dieſem Sinne iſt die auf dem Bild zum zweiten Male ſichtbare Geſtalt des in der Ferne gebückt die Erde umgrabenden Noah, die letzte und abſchließende der Schöpfungsbilder, gleichſam ein Fauſtiſches Symbol für jener »Weisheit letzten Schluß«, die als den letzten Sinn des Menſchenlebens die ſtändig unaufhörlich wiederholte Überwindung des eigenen Problems und Widerſpruchs erkennt. Dieſer Endſpruch, in den das Lied der Menſchheit austönt, enthält doch nur das eine und gleiche Grundgeſetz, das ſchon im erſten Anfang unverrückbar daſtand und ſich nur immer neu in dreimal dreifacher Einheit zu dem in ſich geſchloſſenen Bild des Seins geſtaltete, Daſein und Leben voll und dauernd rein umfaſſend. Kein Vorgang iſt hier Bild geworden, kein Ereignis, ſondern das, was immer war und immer iſt, das Weſen ſelbſt des Menſchlichen, das ſeine ewige Geſetzlichkeit in klarem Spiegel leuchtend offenbart — die Menſchheit ſub ſpecie aeternitatis.

Zweiter Teil

MEDICEA

Wenn je zwei Werke eines Künſtlers, ſo ſcheinen Michelangelos Gemälde der Sixtina und ſein Skulpturwerk in der Mediceergruft fremd zueinander, unvergleichbar, ohne Gemeinſamkeit und Ähnlichkeit in Form und Inhalt. So verſchieden der Schauplatz der beiden Kapellen iſt — der weite hoch überwölbte Raum in Rom, die enge Gruftzelle der Sakriſtei in Florenz — ſo verſchieden iſt das Werk, das ſie bergen. Hier die ungeheure Deckenfläche, belebt mit dem Geſtaltenheer von vielen hundert Figuren, dort die ſieben Marmorkörper allein, in einſamer Kahlheit; hier die unendliche, doch wohlgegliederte Mannigfaltigkeit der reichſten Jugendfülle, gruppiert um die bedeutenden, eindringlich redenden Geſtalten und um die leuchtende Anſchaulichkeit der höchſten Weltſymbole und Ereigniſſe, dort die ſtarrſte, faſt monotone Einheit der auf das äußerſte Maß zuſammengepreßten Altersabſtraktion, der reinſten, ideenſtrengſten, die jemals in bildliche Darſtellung einging — keine größeren Gegenſätze ſcheinen aufzufinden und doch redet aus beiden die gleiche Stimme und der gleiche Sinn, wenn wir nur tief genug lauſchen.

Hier im engen Raum der Gruftkapelle wie dort unter der Deckenwölbung fühlen wir uns willkürlich in der Gegenwart des Außerordentlichen, des über Menſch und Welt Hinüberragenden, des innerſten Geheimniſſes des Daſeins und des Lebens ſelbſt. Es redet zu uns, leibhaft und unvermittelt wie in der Sixtina, nur mit ganz anderen Worten; aber wie dort, ſo iſt auch hier gleichſam des Daſeins Seele ſelber wach geworden und ſchaut uns aus den Werken dieſer Kunſt — wie niemals wieder ſonſt aus anderen — mit tiefen, unerbittlich offnen Augen an, in deren bleichem Glanz die ganze Schwermut und alle Qual des Irdiſchen zu ſtarrem Licht geworden iſt.

Nur härter, herber, ſchärfer iſt dies Licht, in blendender, ſchneidender Helle nur mehr das innerſte Weſen beleuchtend. Was in der Sixtina wie farbig gebrochen zu der ganzen Mannigfaltigkeit des Daſeins in ſeinen größten Erſcheinungsgeſetzen und Darſtellungstypen auseinander tritt, das iſt hier in der mediceiſchen Kapelle wie zu ſich ſelbſt, in ſein geheimſtes Ich zurückgekehrt, aus allem Weltinhalt zur letzten, innerſten, abſtrakten Einheit rein verdichtet, ja wie zu bloßer Form in nackter Einſamkeit geſteigert. Doch dieſes Letzte ſelbſt iſt hier wie dort das Gleiche, es iſt das Eine, Ewige, und als ſein Ausdruck umgibt uns hier wie dort bedeutungsvoll der ſchweigend in ſich geſchloſſene Kranz gewaltiger Geſtalten, einheitlich wie ein ewiger Ring das Daſein umgürtend,

deſſen Tiefen ſchwergebunden unter ihnen ruhen, während ſeine Spannung ſich erſt über ihnen löſt zur Klarheit der beruhigt erſchauten Lichtwelt.

Von dieſer einfachen und großen Ordnung, als von der Grundlage des Aufbaus beider Werke, wird jegliche Betrachtung auszugehen haben, die auf ein Verſtändnis des organiſchen Zuſammenhangs gerichtet iſt, und nur von hier aus kann auch ein Vergleich mit der Sixtina Weſentliches dartun.

Jene Ordnung ſtellt ſich dar als eine ſtufenförmige Steigerung, die in drei Abſätzen den ganzen Aufbau gliedert und ihn zum Übergang von einem ſchweren, dumpfen Unten zu einer lichten und befreiten Höhe macht. Dieſer Grundzug und die dreiteilig aufſteigende Gliederung — im Syſtem der Sixtina durch die unteren Putten und Lünettenbilder, durch die darüber thronenden Propheten und Sibyllen, und endlich die über dieſen ſich frei bewegenden Sklaven ausgeſprochen — entſtammt ſchon dem allererſten Werke jener großen zuſammenhängenden Produktionsreihe, die für Michelangelo mit der Berufung nach Rom beginnt: dem Grabmalsentwurfe für Papſt Julius II. Juſti hat dieſes rieſige, dreiſtöckige Mauſoleum — deſſen Untergeſchoß an Pfeiler gefeſſelte Gefangene flankieren, deſſen Mittelgeſchoß von mächtig thronenden Geſtalten geiſtiger Gewalt bekrönt wird, indes auf der oberſten Plattform der Eingang des

geſtorbenen Papſtes in das Reich des Göttlichen ſymboliſiert iſt — geradezu ein »plaſtiſches Erlöſungswerk« genannt, anknüpfend an die Bildhauervorſtellung des ſich aus dem Stein befreienden Lebens, die, zu allgemeinerem Prinzip erweitert, jenen allmählichen Aufſtieg von der laſtenden Gebundenheit der unten Tragenden bis zu dem Schweben freier Göttlichkeit im ganzen Werk beherrſchen würde. Vom gleichen Forſcher ſtammt auch die Erkenntnis der Transformation dieſes nie ausgeführten Statuenſyſtems hinüber in die Figurengliederung der ſixtiniſchen Deckenmalerei, hervorgerufen durch den ungeheuren Anprall der ſchon im Fluß befindlichen und durch die Entziehung jenes Werkes plötzlich gehemmten Schöpferenergie, die, ſich umwandelnd, ſich in dieſes neue Bett ergoß.

Ohne jetzt noch weder auf die Einzelheiten noch auf die Geſamtbedeutung dieſer ganzen Wandlung einzugehen, ſei hier nur an jenes urſprüngliche und unzweifelhafte Fundament erinnert, weil auch den mediceiſchen Skulpturen ein dem Juliusgrabentwurf dem Aufbau nach nicht unähnliches Freigrabmalsprojekt zugrunde liegt, vor allem auch in Hinſicht auf die gleichfalls dreiſtufige Anordnung desſelben ſich aufſteigend befreienden Bewegungsprinzips. Die gleiche Spannung zwiſchen einer Unterwelt des Unerlöſten, Gebundenen und einer Oberwelt des Freien, Vollendeten, ausgeglichen in einer ruhigeren Mittelſtufe irdiſch ringender, ver-

geiſtigter Gewalt, beherrſcht auch ſämtliche Entwürfe zu den Mediceergräbern, in deren noch erhaltenem vielgeſtaltigem Chaos ſich im Gegenſatze zur Sixtina der allmähliche Entſtehungs- und Umbildungsprozeß der Grundidee verfolgen läßt, bis er in das heute vorhandene Werk der sagrestia nuova einmündet.

Dort freilich ſehen wir von dem erſt ſpäter zu verfolgenden Entwicklungsprozeß nur mehr die letzten Reſultate, und auch dieſe auf drei Wandflächen der Kapelle verteilten Reſte ſind, wie die Geſchichte des Werkes ergibt, noch unvollſtändig geblieben. Die beiden ſich gegenüberſtehenden Herzogsgräber enthalten je drei Statuen: die beiden auf dem Sarkophag lagernden Allegorien und die darüber thronende Figur des Toten. Es fehlt ſo noch die Unterſtufe: die geplanten, jeweils zu beiden Seiten des Sarkophags kauernd gedachten Flußgottheiten, deren Figuren nie in Marmor ausgeführt worden ſind. An der Mittelwand endlich hat von dem im Plan ſo vielfach ſeine Geſtalt wechſelnden Doppelgrabmal der mediceiſchen Brüder allein die Madonnenſtatue Geſtalt gewonnen, als das in der Mitte des dreiſtufigen Aufbaus thronende Kultbild — jetzt vor der kahlen, nackten Wand zwiſchen den beiden Seitengräbern einſam wie im Leeren ſchwebend.

Gleichwohl iſt, wie ſich zeigen wird, dieſe Verlaſſenſchaft des Florentiner Meiſters nur eine ſchein-

bar fragmentariſche, und eben die Vergleichung jener prinzipiellen Gliederungen wird ſich als ein Weg zu ſolchem Verſtändnis ergeben. Dabei iſt daran feſtzuhalten, daß die thronenden Herzogsſtatuen der mediceiſchen Kapelle nicht den thronenden Propheten und Sibyllen der Sixtina analog ſind, ſondern erſt der Oberſtufe des ſixtiniſchen Syſtems, die ſich in den Jünglingsfiguren bzw. den zwiſchen ihnen ausgeſpannten Schöpfungsgemälden ausſpricht. Den Propheten und Sibyllen, wie den ſitzenden Figuren des Juliusgrabentwurfes ſind vielmehr die auf den Sarkophagen lagernden Zeitallegorien von »Tag« und »Nacht«, »Abend« und »Morgen« zu vergleichen, die die Mittelſtufe in der Medicea bilden, indes hier die Unterſtufe überhaupt nicht mehr zur wirklichen Ausführung kam.

Damit wird ſchon ein weſentlicher Unterſchied der inneren Anordnung deutlich. In der Sixtina ſtrebt der ganze Aufbau einheitlich nach oben, immer reicher ſich entfaltend, bis er zuhöchſt in jener Fülle der Geſichte ſich erſchöpft. Der Chor der thronenden Geſtalten, durch den die Mittelſtufe alle Fragen der unteren, harrenden Menſchenwelt machtvoll und ſeheriſch umfaſſend zur Erſcheinung bringt, ſteigert ſich auf der antwortenden, löſenden Oberſtufe ſowohl geiſtig-inhaltlich wie körperlich-formal zu einer ganzen Welt von neuen, ſich durchkreuzenden Sphären. Aber die klargelegte Mannigfaltigkeit ihres göttlich-welthiſtoriſchen Sze-

nariums offenbart doch nur ein einziges zwiespältiges Grundphänomen und Grundproblem als innerstes Wesen des menschlichen Daseins, in Menschheit und Gott.

Hier im System der Medicea ist dieses Ziel zum Ausgangspunkt geworden, wie auch formal der Aufbau sich von oben her nach unten niedersenkt. Auch in der Oberstufe der mediceischen Skulpturen erscheint die gleiche höchste, zwei-einheitliche Weltoffenbarung, doch sie ist — im Gegensatz zu der unendlichfachen früheren — gleichsam zu einer einzigen Gestalt erstarrt: eben der des Menschen selbst, in seiner typisch-ideellen Ausgestaltung, wie er als Symbol der Lösung und Vollkommenheit des Daseins aufragt über jener Welt von Fragen und Problemen, die doch sein Leben selbst unentrinnbar beherrschen, bis nach dem letzten Kampf der tote Leib besiegt hinabsinkt in den Steinsarg, der noch jetzt die vermoderten Reste in grauenvoller Wirklichkeit umschlossen hält.

Ein tieferer Grund als die Zweiheit der hier bestatteten Toten läßt die Idealgestalt des oben thronenden verklärten Menschen sich gleichsam spalten in die zwei Figuren, die, einander gegenüberragend voller Gegensätzlichkeit, doch nur zwei Seiten eines und desselben Wesens scheinen. Grundverschieden von der Mannigfaltigkeit des Menschlichen, die in der Mittelstufe der Sixtina zu den Charaktertypen des Propheten- und Sibyllenchores

auseinandertritt, ist diese tiefere und prinzipiell begründete Zweiheit der hier einsam Thronenden dem Grundproblem der Oberstufe der Sixtina verwandt, wenn auch so wenig wie dieses mit einem Wort zu benennen. Die Spannung zwischen Gott und Welt, zwischen Mann und Weib, ja zwischen Tod und Leben selbst, bedeuten dort schon nur wechselnde Bilder und steigende Formen des einen gegensätzlichen Problems, und ebenso läßt sich die noch tiefere Zerspaltung der menschlichen Natur als solcher in ihre beiden Grundwurzeln und Fundamente nicht in einem einzelnen begrifflichen Gegensatzpaar erschöpfen, wie tätig und leidend, handelnd und denkend, so deutlich auch ein jedes einen Punkt des Problems treffen mag, dessen letzte Lösung nur die absolute Ganzheit des Vollkommenmenschlichen bedeutet. Sein Wesen liegt im Zwiespalt selbst, der aus der menschlichen Natur hervorbricht, gerade wenn sie um ihre höchste Vollendung ringt, und dessen Spannung doch das Streben nach reiner Einheit immer neu und immer mächtiger heraufbeschwört. So thront hier in der Sphäre der Verklärung das zweigeteilte Menschenbild im Angesicht des Göttlichen, gleichsam gebannt von seiner Macht gehalten — schweigende Symbole der Lebensurtatsache selbst, deren elementare Kräfte in der Mittelstufe körperlich-titanisch auseinandertreten.

Auch von dieser Mittelstufe aus läßt sich der schon erwähnte Unterschied noch weiterhin ver-

folgen. Die von der Unterſtufe der Sixtina erhobene bange Frage wird auf der Mittelſtufe jener einſamen Propheten und Sibyllen wohl gleichſam laut und ſichtbar in der Auseinanderfaltung zu den größten Typen menſchlicher Geſtaltung — den »kriſtallgewordenen Kräften« ſelbſt der ganzen Frage — doch ihre Löſung und Beantwortung, gleichſam das durch den Kriſtall erzeugte und gewonnene Bild, ſpiegelt erſt die Oberſtufe und deren Bilderfolgen enthalten als Erklärungs-, als Erkenntnisabſchluß einen Vorgang, einen Spannungsablauf, einen in ſich ſelbſt geſchloſſenen Ideengang als frei gewordene Form. Dieſer Prozeß entfaltet ſich noch ſelbſtändig, in eignen Reichen, in der Bilddarſtellung ſenkrecht zum Syſtem der Mittelſtufe und deren hinaufgreifenden Endgliedern, den Sklaven, angeordnet, ſo daß die beiden Stufen nicht zuſammen angeſchaut werden können.

Eben dieſe Spannung, dieſe Idee iſt in der Oberſtufe der mediceiſchen Kapelle ſchon in die Kriſtallform des menſchlichen Typus geſchloſſen, die hier aus dem Bereich der Frage in den der Antwort aufgeſtiegen iſt, zur feierlichen Einſamkeit der letzten Einheit. Aller Ablauf aber, aller Vorgang und Prozeß der Frage iſt darum hier noch auf der breiteren Mannigfaltigkeit der Mittelſtufe Form geworden, deren Geſtalten ſo ein innerlich verſchlungenes, geheimnisvoll bewegtes Leben führen. Wieder, wie alle Geſtalten der realen Sphäre, geſchlechtlich unterſchieden, umkränzt ihre Vierheit

übergewaltig den leeren Innenraum. Aber nicht wie in der Sixtina sind es gesteigerte Erscheinungen der Menschenwelt in Männern und Frauen, sondern geisterhaft reale Verkörperungen außermenschlicher, abstrakter Mächte — eben der, die das Problem als Ablauf, als Prozeß, notwendig unaufhaltsam machen und seine Ewigkeit begründen.

Durch dieses Einbeziehen des Spannungsablaufs in die Frage selbst vermochten sich die ursprünglich nur dekorativ gedachten Liegefiguren der Sarkophage in dem allmählichen Wachstums- und Umbildungsprozeß des Werkes organisch reifend zu der dämonischen Wucht und Inhaltsfülle zu steigern, die sie zu inneren Trägern des Gesamtsystems erhebt, ja die das Fehlen der von ihnen förmlich aufgesogenen Unterstufe gar nicht zum Bewußtsein kommen läßt. Als Mittelwesen zwischen Tod und Leben ragen die Gestalten jener Zeitsymbole durch die Sphären beider Stufen und verketten sie so insgeheim aufs neue mit der Oberstufe, der Statue des thronenden Herzogs, zu einer noch einfacheren, innigen Einheit.

Diese Einheit, die sich anschaulich auch in der streng geschlossenen Dreiecksform ausspricht, zu der die Statuendreiheit jedes Grabmals sich zusammendrängt, ist so schon in den inneren Bedingungen der ganzen Formkomposition begründet, deren Problem in ihr, wie sich noch zeigen wird, eine vollkommene Lösung fand. Daraus er-

klärt ſich der Eindruck der mediceiſchen Skulpturen auf den unbefangenen Betrachter. Trotzdem er eigentlich vor Bruchſtücken ſteht, nachträglich und unvollſtändig zuſammengefügt, umgibt ihn doch ein Ganzes reiner Einheit, machtvoller Vollendung. Das Fragmentariſche des Werkes iſt erſt vom Wiſſen um ſeine Entſtehungsgeſchichte und von ſeinen Studienplänen abſtrahiert. Der Anblick ſelbſt vermittelt uns ein Ganzes, Höchſtes, Abſolutes — nicht auf dem Umweg ideenhafter Reflexion, ſondern in bloßer Anſchauung, die jene Doppeldreiheit von Figuren unmittelbar als ein lebendiges Syſtem ergreift, wenn ſie den Überleitungen und innigen Beziehungen der Gruppen nachgeht.

Der erſte Blick des in den Raum Eintretenden fällt unwillkürlich auf die »Nacht«, wie angezogen von dem bleichen, geiſterhaften Glanz des mattpolierten Marmors — des einzigen, der ganz vollendet iſt, wie er auch als erſter der vier begonnen wurde. Und hier, am Eingangspunkt des Werkes, ſind auch die ſonſt ganz fehlenden Symbole um die einſame Geſtalt gehäuft, wie um den Beſchauer ſofort und unzweideutig in das eigentliche Weſen der Skulpturen einzuführen: Mohnbündel und Eule zu Füßen, Sternendiadem und Mondesſichel in dem Haar der Nacht; ihr zur Seite als Stütze des Lagers die ſtarrende Maske.

Im Kontraſt zu dem geſenkten Angeſicht der Nacht iſt dieſes Maskenantlitz aufgerichtet, ſchräg vorſpringend aus dem Stein, und ſeine leeren, ſchwarzen, weitoffenen Augenhöhlen verbreiten jenes Grauen, das jeder Maske innewohnt mit ihrem Gegenſatz und ungelöſten Widerſpruch von Schein und Sein, von Innen und Außen, der an die dunkle, ſchwere Tiefe aller Dinge rührt und unſere Seelen durch ſeine unausgeglichene Spannung dumpf erſchüttert, wie vor der Gewalt unfaßlicher, unſagbarer und doch ſo greifbar gegenwärtiger Geheimniſſe.

In dieſer Stimmung nimmt der bleiche Glanz, der dem vertieft ſich wölbenden Oval der marmornen Geſtalt entſtrömt, faſt unbewußt von uns Beſitz, uns durch den ſeltſam offen und doch ſtreng in ſich geſchloſſen liegenden Komplex des Körpers wie in ein Geiſterreich der tiefſten, ſchwermütig laſtenden Verſunkenheit geleitend, für das der Name Nacht nur erſt ein unvollkommenes Symbol bedeutet. Denn die ganze Myſtik, aus der Vorzeit uralter Kulturen und verſchiedenſter Ideenkreiſe her in dieſem mütterlichen Wort verborgen und geheim empfunden, iſt hier wie gebannt, wie gelähmt, wie erſtarrt vor dem durchdringenden Gefühl der übermächtig alles Sein in ſich begrabenden, ertötenden Vergänglichkeit.

Die Wucht des Todes, der ins leere Nichts verſinkenden Vernichtung, iſt ſo groß bei dieſem gleichſam angehaltenen, wie ins grundlos Ewige hin-

brechenden Schlaf, daß der Anblick dieser steinern, qualvoll lastenden und doch so unerbittlich schweigsam ruhenden Gestalt fast unertragbar wäre, bräche nicht ihr zur Seite eine gleich dämonisch übermächtige Gestalt hervor, als der vollkommene Gegensatz und Widerpart, der selbst den letzten Tiefen dieser Nacht begegnen kann, ja sie erst hält und festigt.

Brüllend gleichsam, in dem ungeheuren Stoße zusammengeballter Gewalt ragt hier der »Tag« herauf ins Sein, wie aus dem Nichts herausgeschleudert, als der unbändig die Vernichtung überwindende, wuchtende Lebenswille des Daseins. — Genau komplementär zu der Figur der Nacht gelagert, deren weiße Rundung, sich nach innen senkend, sich zum Hintergrunde öffnet, reckt der Tag hier seine trotzig muskulöse Schulter vor, halbüberragt vom Grimm des finstern, wie im Zorn hergewendeten Haupts, und die gespannt vorspringende Wölbung des mächtigen Schulterglieds, verstärkt noch durch die kraftgeschwellte Fläche des Rumpfes und die zurückgeworfenen Arme, droht wie ein Vorgebirg bräunlichen Urgesteins, als der titanisch ungeheure Drang des wider Willen ins Leben gezwungenen, tatenschwangeren Daseins.

Noch weniger als die Figur der Nacht, ist diese schroffe Übersteigerung des Tags als Einzelwerk für sich allein zu nehmen. Erst im Zusammenwirken und wechselseitigen Gegenspiel der beiden

Bildwerke enthüllt sich auch das reine eigentliche Wesen jeder einzelnen Gestalt. — Wie sich im Physischen die Steinkolosse, die beiderseits den abschüssigen Sarkophag überragen, innerlich gleichsam aneinandergekettet, für unser Empfinden im Gleichgewicht halten, so steht auch im Seelischen Gehalt und Wirkung der Figuren im strengen Gleichgewicht. Es wird nur immer fruchtbarer und inhaltsreicher durch die Schwere jeder Last, bis die aufs äußerste gespannte Seele den inneren Gegensatz aus ihren letzten Tiefen her zu überwinden unternimmt. Wer den Traum- und Todesabgrund dieser Nacht erlebt hat, auf wessen Fühlen die ohnmächtige Gebundenheit noch atemraubend lastet, die gleich verborgener Qual und Sehnsucht von dem unzureichenden Daliegen dieser — trotz der steinernen Erstarrung und Verzerrung noch geheimnisvollen — Weibesschönheit und einsamen Weibesschwermut ausgeht, der empfängt das Übermaß gigantischer Gewalt, das in dem Tag hervorbricht, wie Befreiung, ja Beruhigung und Ergänzung jenes unsagbaren Bannes, dessen Tiefe sich schon schweigend unerbittlich schloß. Gleich ewig, gleich dämonisch, unabwendbar, bietet die Macht des Daseinsdranges, jeder Nacht den Tag entgegensetzend, Trotz, zum Leben und zum Wirken zwingend. Eben durch den ungeheuren Gegensatz und Widerstreit von Sein und Nichtsein, der die Seele zu zerreißen droht, wird ihre aufgewühlte Tiefe

doch zum letzten, höchsten Ringen um die Einheit erst befruchtet.

So scheinen auch im körperlichen Bild die beiden auf dem Steinsarg lagernden Figuren, deren Wesen im Vernichtungsstrom der Zeit den Sieg des Grabes besiegelt, doch zugleich durch ihren lastenden und ungelösten innern Gegensatz die schwere Platte gleichsam aufzubrechen und den Toten durch die bloßen Kräfte ihres Kampfes ans Licht, zur Form und zur Gestalt heraufzubeschwören, ihn als ihre eigene Lösung in das Ewige, Verklärte, Feste, Unnahbare zu erheben. Wie geführt von innerem Drange, gleitet der tastende Blick von beiden Sarkophagfiguren hinauf zu der des Thronenden inmitten, in ihr — nicht nur formal! — den Abschluß der dreieinheitlichen Gruppe und die reine Lösung ihres widerstreitenden Gehalts erwartend.

Umschirmt von der Nische der Mauer, scheint diese Gestalt auf dem Thron den qualvollen Gegensatz der unteren Figuren, die mit dem Haupt noch drohend in ihre Sphäre hereinragen, zu überwinden berufen, als ideales Urbild jener Kraft menschlichen Wesens, das durch seine Tätigkeit und Wirkung selbst, im Zeitstrom nur in sich gesteigert und verharrend, zu seiner Einheit und Erfüllung reift. Doch die Linien, die von beiden Seiten jener voneinander abgewendeten Kontrastfiguren im untern Raum ansteigen und in der, sie vereinen-

den, Wandfigur des Feldherrn wie zu einem Knoten sich verschlingen, drohen wieder aufgelöst den Halt des Ganzen preiszugeben: die tatkraftatmende Gestalt thront lässig ruhend, wie in innerlich gebotener Resignation; die in ihrer Wucht sich sammelnde Gewalt der unteren Figuren wird von ihrem eigenen Wesen nicht festgehalten, sondern entgleitet der Krönung der Gruppe, so wie die sitzende Feldherrngestalt nach rechts hin entspannend sich öffnet, in ihrer lösenden Tendenz verstärkt durch den geneigt aufruhenden, sinkenden Stab und den wie ermattet verschleierten Blick des in der gleichen Richtung hinweggewendeten Hauptes.

Dieser fast schwermütig suchende, nach Stärkerem, Unwandelbarem unruhvoll und stumm verlangende Blick leitet nach rechts zur Mittelwand, an der das Kultbild der Madonna als einziger noch ausgeführter Rest, eigentlich die Mitte des dritten Doppelwandgrabes und damit den Bezugspunkt des ganzen Raumes bilden sollte. Diese Funktion aber ist auch von diesem dürftigen Rest schon völlig erfüllt, weil sie, rein geistiger Natur und im Verhältnis beider Seitengräber begründet, auch in diesen selbst schon gegenwärtig wirkt. Sie ist in deren eigenem Sein enthalten und bringt nur noch die gegenseitige Beziehung an einem äußeren Anhaltspunkt zum Ausdruck. Versetzt sich der Beschauer im Geist, dem Blick des abgewendeten Herzogs begegnend, auf den Standpunkt

des Göttlichen, der Madonna, so erlebt er selbst von hier aus nun das Ganze als Verstehender. Ihn trifft von schräg gegenüber noch ein anderer Blick, wie aus den gleichen steinernen Augen, nur düsterer, tiefer beschattet unter der gesenkten Stirne, mit dem gleichen rätselvollen Ungenügen innerster Schwermut, die aus der Einsamkeit und Unzulänglichkeit des Einzelnen gegenüber dem Ganzen des Lebens und seiner reinen, wirklichen Einheit entspringt.

Jene Einheit aber ist nicht ein Drittes, Wahrnehmbares, Äußerliches. Sie entsteht als Ziel, als Forderung und als rechtfertigendes Ideal, in dem Betrachter selbst, der den Gehalt der beiden Grabdenkmale zu erfassen vermag. Darum bedarf es keines ausgeführten Bildschmucks dieser dritten Mittelwand: die Seele selbst steht hier, gleichsam im letzten Indifferenzpunkt göttlicher Einheit, an dem die beiden Welten menschlichen Wesens sich verknüpfen. Zu ihm hin konvergieren nicht nur die Blicke, sondern alle tiefsten Triebe, Seins- und Wesensrichtungen der beiden einander einsam gegenüber thronenden Repräsentanten — auf daß dies Göttliche sie Einzelne von der geheimen Qual erlöse!

Doch es erlöst sie nicht, weil es im Zielpunkt ihrer Spannung nur die gegenseitige Bedingtheit offenbart. Es ist, als ob das Menschliche, das in dem engen Raum der Gruftkapelle wie mit über-

menſchlich ſieghafter Gewalt ſich aufbaut über den ſteinernen Mächten der Unterwelt, auf ſeinem Thron vom Göttlichen getroffen, vor dem Strahle ewiger Einheit unerbittlich, wie zerſpalten, in ſeiner Unzulänglichkeit des Irdiſchen verharren muß. Gleichwie ein Geiſterſpiegel wirft ihm eine unſichtbare Scheidewand nur das veränderte Abbild ſeiner eigenen Einſamkeit zurück, die nicht die Ganzheit ſich erringen kann, und wie gerichtet ſitzen auf den Herrſcherthronen Menſch und Menſch ſich gegenüber. In der in Ewigkeit unausgeglichenen Spannung ihres Seins bewahren ſie gleichſam den Spruch des Göttlichen, der doch allein in ihrem eignen Weſen, in der Exiſtenz der beiden Grabdenkmale ausgeſprochen iſt, ſo wie ſich dieſe beiden Werke, faſt geſpenſtiſch ähnlich in der äußerlichen Anordnung und doch im tiefſten Grund verſchieden, unerſchöpflich und beziehungsreich einander gegenüberſtehn.

Die in dem erſtbetrachteten Denkmal aus dem Gegenſatz von »Tag« und »Nacht« aufſteigende, nach oben geſammelte Kraft, die von der Mittelfigur des Herzogs Giuliano unruhig nach außen drängt, ſcheint plötzlich angehalten, wie zurückgeworfen in ſich ſelbſt, in der Kontraſtfigur des Penſieroſo ſchwer geballt zu der in ſich verſunkenen reflexiven Macht, die von der Welt des Seienden zu tief beſchattet wird.

Die innere Gewalt, die in dem rechten Denk-

mal aufwärts ragt, frei wie ein Felsengipfel, schwebt gleich einer Wolke niedersinkend auf dem linken, von ihrem düstern Hochsitz langsam sich nach unten zu auflösend, ausklingend in den beiden Sarkophagfiguren, die hier umgekehrt mit ihrem Gegensatz das Rätsel des über ihnen Thronenden verdeutlichend verkünden. Entsprechend diesem linderen Herabfluß des nach unten verklingenden Zusammenhangs der inneren Bewegung, gegenüber dem härteren Aufbau von unten nach oben in der rechten Gruppe, ist der Gesamteindruck des linken Grabmals weicher, sanfter, offener, wenn auch noch ernster, so symmetrisch sich im übrigen die Anordnung der einzelnen Figuren auf den Grabdenkmalen, spiegelbildlich fast, entspricht.

Gerade darum wirkt ihr innerer Gegensatz, der in dem Analogen eine tief verschiedene, ergänzende, berichtigende Welt verbirgt, so unruhvoll aufregend und zugleich doch insgeheim abschließend, weihend, Innerstes enthüllend. Es ist, als sei das Menschliche bei jenem Durchgang durch das göttliche Geheimnis nur wie ein Blitz und doch unendlich lange im Ewigen verweilt, aus dem es verwandelt zurückkommt; als zeigte jener Geisterspiegel die übermächtigen titanischen Gewalten unten auf den Sarkophagen nur um diesen einen göttlichen Moment und Atemzug verändert, der für ihr zeitlos-unirdisches, die werdende Zeit beherrschendes Sein gleichwohl die Ewigkeit vorüberführt: die starre Nacht ist in ihm aufgewacht

zum jungen Morgen, und der Tag ist müde geworden zum Abend.

— Geheimnisreicher Augenblick, in dem aus dem Erlebnis stummer, starrster Gegensätzlichkeit gleich einer Vision die Erscheinung des flüchtigen Daseins heraufwebt — steigend, sinkend, vorüberwallend, so wie es dem eigenen Lebensgesetze nach sein muß für den, der seines Wesens tiefste Gegenpole schaut; aus ihrem Widerspruch, der für die Tat unlösbar bleibt, des Werdens und Vergehens notwendig vorüberfließende Reife in der sinnenden, erkennenden Betrachtung still erfassend.

Aus der Nacht, dem dunkel unwiderruflichen Ende wird doch als Rätsel der Morgen geboren — ihr eigenes Wesen, verjüngt, ins Gegenteil gewendet. Jung, leuchtend und schön — in unendlicher Schönheit — öffnet die Gestalt des Morgens ihre jugendlich-weiblichen Glieder. Denn des Daseins Ruf ist voller Herrlichkeit und Hoheit, trotz all der unfaßbaren Schwere seines Gebots. Unwiderstehlich, unaufhaltsam, Gehorsam fordernd, erweckt er diesen morgenschönen Leib zum Leben, vor dessen Drang doch noch die traumgebundene Weichheit seiner Formen wie leiser Klageton wohllautend zurücksinkt. Aber das Haupt, das wissende, sinnend erwachte, reckt sich entschleiernd voll Schwermut und Qual dem grausamen Lichte entgegen, den zwingenden Tag wie müde, in tief unaussprechbarem Schmerze erwartend.

Müßig ist es, für diesen allem ewiglich bejahten Dasein ewig eingeborenen Schmerz noch Worte zu suchen, die selbst der oben Thronende in seinem düstern Sinnen nie für Menschenohr vernehmlich machen könnte, indes ihr Inhalt doch in den Figuren unter ihm vollkommen restlos in Erscheinung tritt. Sie sind das Leben selbst, so wie es ist — nicht ist, sondern zu ewigem Vergehen nur ewig neu vorüberschreitend im Gesetz der Reife sich erschöpft.

Zug um Zug und Glied für Glied der Gestalt des Morgens entsprechend und ihr doch im Tiefsten entgegen ist auf dem gleichen Sarkophag der »Abend« gelagert, in seinen noch kraftvoll männlichen Formen ermattenden Alters wie in seiner müden Haltung die ihm gegenüber liegende weibliche Figur so völlig rein ergänzend, daß beide zusammen nur ein einziges Gebilde scheinen, notwendig einheitlich, sich gegenseitig tragend, haltend, deutend. Was kein Name ausdrückt, ist in dem harmonischen Zusammensein ihrer Gegensätze volle, anschauliche Wirklichkeit geworden, denn alle Fragen, die der Qual des Morgens tief entsteigen, finden in den schwermutvoll gesenkten Linien dieses Abends ihre letzte Antwort, von den innersten, leisesten der sich wandelnden Seele bis zu den höchsten, weltumfassendsten des allgemeinen Werdens und Vergehens. Was hier gleichwie ein Schrei sich aufreißt, schließt sich dort, endgiltig schweigend.

Gleich einer ungeſtümen Woge — der aus dem Glanz der offenen Glieder glatt und jäh aufbrandenden Welle des Lebens — hebt ſich von rechts der Schwung der drängenden Bewegung, die Pforte des Werdens entriegelnd, um nach der Gipfelhöhe, vom Thron des rätſelvoll und gedankenvoll Sinnenden langſam hinabzuſinken zu der ſie ſtill aufnehmenden und ruhig ſich löſenden Kraft des müde gewordenen Abends.

Zögernd, wie auf breiten Stufen niederſteigend, ſinkt die innere Gewalt, noch einmal mächtig geſammelt in dem unergründlich ernſten, ſtumm geneigten Haupt des Abends, der Tiefe zu, von Glied zu Glied des kraftvoll und groß gelagerten Leibes noch wie verhalten gehemmt, doch unaufhaltſam in das leere Nichts hinüberfließend von den mählich ſich löſenden Gliedern. Über ihrer Schwermut brütet der Gedanke des geſunkenen Tages — eines vollen Menſchenlebens, eines gewaltigen, innerlich herrſchenden, das in ſeinem ungeheuren, raſtlos ſchaffenden Gang in ſich eine Welt zur Erfüllung getragen und nun all das unendliche Geſchehene, Vollendete, Vergangenheit Gewordene in ſich gereift weit überſchauend wieder tiefſinnig vergißt. —

Wer dieſen Abend lang betrachtet, dem dämmert wohl aus ſeinen Schatten ein letzter Weltenabend ganzer Völker, abgelebter Zeiten und entſchwundener Kulturen, deren altersmüder, an Jahrtauſenden geſättigter Gehalt, verſteint zu trauer-

vollem Ernſt, langſam zerfällt — mehr noch, es ſcheint das Daſein ſelbſt, das ganze, das unendliche und unfaßbare, das hier als Morgen aufbricht in das Sein, das in den breitgeſenkten Flächen des gelaſſen aufgeſtützten Abends gleichwie ein Urgebirg im Abenddämmer ſchimmernd noch in Felsterraſſen majeſtätiſch abſtürzt zu dem dunklen Meer, auf das die ſchattende Unendlichkeit der Nacht hereinbricht.

Dieſes Herauf- und Niederſteigen des in den bildlichen Zuſammenhang rein eingegangenen Weltſymbols weckt die Erinnerung an jenen andern Höhepunkt bildhaueriſcher Kunſt — an das einzige, dieſer beſprochenen Schöpfung vergleichbare, plaſtiſche Werk, das einſt vom Parthenongiebel als der ſtrengen Tempelſtirn erhabenſter Gedanke ſeine Schönheit über eine Stadt des höchſten Lebens leuchten ließ, den Werdemythus dieſes Lebens als göttliche Rechtfertigung und Weihe in die umrahmenden Symbole des mit den Sonnenroſſen auf- und niederſteigenden Lebenstages einordnend. Wenn aber dort in reinen Formen einer organiſch gereiften Mythologie der unendliche Gehalt der zu ihrem inneren Höhepunkt gelangten alten Kulturwelt ſichtbar wird, wenn Michelangelo ſelbſt in ſeinem früheren Werk, der Decke der Sixtina, zur Erfüllung ſeiner Zwecke die Geſtaltenfülle einer ungeheuren, weltſchöpferiſchen Phantaſie der reli-

giöſen Vorzeit neu heraufbeſchwört, ſo iſt hier in der mediceiſchen Kapelle das Gleiche erreicht allein durch die, faſt nur mehr allgemeinſte Abſtraktionen einheitlich verkörpernde Geſtaltungsmacht rein innerlicher, prinzipieller, ſeeliſcher Beziehungen.

Die Totalität der alten Frage iſt hier faſt wie in ein einziges Schema gefaßt: das Urthema des Menſchlichen erſcheint ſeinem Weſen nach gleichſam auseinandergebrochen, um erſt durch die abermalige Spaltung dieſer beiden Teile wieder rein zu ſeinem innerlich verbundenen Ganzen zu gelangen — das in ihm verborgene Problem nun aufgelöſt enthaltend.

Aufgelöſt im Sinne plaſtiſcher Beziehungen der Gruppen und ihres eigenen Zuſammenhangs, ſo wie derſelbe nun noch einmal auch durch den von den Figuren aufgebauten Linienzug anſchaulich wird. Ausſtrahlend von den Häuptern der beiden Thronenden ſenkt er ſich an jedem Grab, zu beiden Seiten über die Hände, Arme und unteren Gliedmaßen der ſitzenden und liegenden Figuren niedergleitend, das Empfinden des das ganze Werk Anſchauenden durch dieſe innere Verkettung immer wieder zu den beiden Brennpunkten zurückleitend.

Denn wie auf Treppen wird der Blick von links geführt, über die immer ſteiler aufwärts ſich ablöſenden Gliederlinien der Nacht, die über Knie und Arm des Herzogs nach dem Antlitz leiten, dem als Löſung geſuchten und doch abgewende-

ten. Die Richtung seiner Wendung wird über Arm und Fuß des Sitzenden von den zur Nacht symmetrisch aufgetürmten Gliedern des Tages unten aufgenommen, deren steiler, jäher Aufbau gleich einer Felsenmauer zu dem Thronenden empor führt. Entgegen ihrer aufwärts drängenden Wucht fließt so die Bewegungsempfindung auf der rechten Seite der Gruppe abwärts, gleich einem Bergstrom über Klippen stürzend, indes sie umgekehrt von links, entgegen dem sich nach unten senkenden Linienzug, wie unwillkürlich und gezwungen aufsteigt zu dem Haupt der dreiheitlichen Gruppe und so ihr System unmittelbar als eine einheitliche Kraft erleben läßt.

Was das Angesicht der Nacht verschweigt, was die Gestalt des Menschen über ihr behauptet und verbirgt, das sammelt sich zum Ausdruck — tiefsinnig und weise angeordnet — erst im Trotz des Tages unten, dessen drohender Blick wie suchend hinüberdringt zum Morgen; denn an beiden Grabdenkmalen wirken die gleichen Gewalten. Abermals wie von der Nacht so hier vom Morgen führt jener steigend verkettete Linienfluß von rechts empor zum Haupt des Sinnenden und von ihm wieder hinab zum rastenden Abend. Nur weicher, sanfter ist der Zusammenhang geworden, dafür um so inniger, reiner verbunden, um so klarer abgewogen in der Steigerung und Symmetrie der auseinander sich lösenden Linien, deren vieldurchdachtes Gefüge erst dem seitlichen Betrachter ganz bewußt wird.

Ihr von innen ſich aufbauendes Syſtem, das durch Wiederholung, Gegenüberſetzung und ſteigende Annäherung der Gliederſtellungen und Richtungslinien die obere Mittelfigur jeweils mit den beiden unteren ſo eng verbindet, ſchließt zugleich beide Gruppen auch in dieſer anſchaulichen Beziehung zu einem einheitlich erfaßbaren Ganzen zuſammen; denn der Abend, deſſen müde Ruhe den von uns herausgehobenen Zuſammenhang der ſechs Figuren abſchließt, weiſt das Denken und Empfinden ſeiner äußeren Gebärde und ſeiner inhaltlichen Bedeutung nach unwiderſtehlich zu der Nacht zurück, in deren dunkle Tiefe ſeine Schwermut gleichſam heimgekommen einmündet. Zurückgeworfen in ſich ſelbſt beginnt aufs neu der ſtrenge Wechſellauf, der kein Entrinnen kennt, und ſo verkettet ſich in ihm in lückenloſer Folge der Ring der übermächtigen Geſtalten, der den Beſchauer ſchweigend und bedeutungsſchwer umfängt.

So feſt und innig iſt ihre Verbindung, daß auch ſie allein den ganzen Aufbau beider Momente hält und trägt. Wie ſchon das Göttliche entſchwand — in der Madonnenſtatue nur gleichſam unſichtbar im richtenden Bezugspunkt gegenwärtig, doch mit ſeiner Ahnung noch den Raum durchſchauernd — ſo ſcheint nun auch das Menſchliche von dieſem marmornen Geſtaltenchore zu entweichen vor den zeitlos-übermenſchlichen Gewalten, die ſeine beiden Throne wie ein Meer umbranden.

— Es iſt das Meer des Daſeins, jenes Irdiſch-Seienden, das unerbittlich in ſich ſelbſt geſchloſſen kreiſt, in ſeinem Strom das Werdende und das Vergehende, das Leben ſelbſt, notwendig wandelnd, zum Vorüberrinnen zwingend. Keine Macht vermag der ſtrömenden Geſtaltenfolge zu gebieten — fremd und jenſeits ihrer Sphäre, nur wie geiſterhafte Zeichen, ſchweben jene beiden Menſchenbilder über ihrer Flut, durch ihren Sinn die Wogen unter ſich wie bannend, ordnend, daß ſie ſich zu feſten Formen fügen, anſchaulich, erkennbar. Doch ſie zu beherrſchen, ihrer Macht ſich zu entwinden, ward dem Menſchen nicht verliehen — er ſteht ihr ſchweigend gegenüber, ſie erkennend als ſein eignes dunkles Weſen, als das Leben.

Hierin liegt die eigentümliche, zwiefache Stimmung begründet, die das Werk geheimnisvoll umſchwebt. Ein unſagbares Grauen müßte jeden übermannen, unertragbar, der in den kalten, kahlen, düſteren Raum der Gruftkapelle eingepreßt unmittelbar die Wucht und Wirklichkeit des ganzen Daſeins ſo erlebte, wie ſie in dieſen Steinfiguren reſtlos ſich verkörpert, die wie das Schickſal ſelbſt die Sarkophage ſtumm umgeben, fern jeder Sehnſucht nach göttlicher Hilfe. Allein zugleich wird ihm im Kunſtwerk auch die Kraft zuteil, das innerſte und letzte Weſen jener Daſeinsmächte machtvoll zu ergreifen, ſie als innerliche, Form gewordene Ordnung tiefbegreifend anzuſchauen.

Dieſes Anſchauen, dies verſtehende Erkennen

der Notwendigkeit gibt dem Erſchütterten den Halt, die Ruhe auch vor dem Unendlichen und läßt ihm ſo das Letzte, Höchſte, ſelber zum Erlebnis werden: als thronte er ſelbſt dort über den Gräbern, Bild und Symbol des menſchlichen Weſens, das vor der Einſamkeit des Daſeins ſeines Schickſals voll anſichtig wird. Kein Gott naht mehr dem Menſchen zur Erlöſung und Rechtfertigung — er iſt allein.

Dritter Teil

GESAMTWERK

An keinem Ort der Welt vielleicht wird ihr Geheimnis tiefer und in reinerer Gestaltung sichtbar als in der sixtinischen und mediceischen Kapelle, an innerer Kulturbedeutung wohl dem Tempel von Olympia zu vergleichen, in dem einst die Zeusstatue des Phidias einem Volk aus seines höchsten Gottes Antlitz die Heiligkeit des Daseins offenbarte, seinen Sinn und seinen innerlichen Frieden.

Nicht willkürlich steigt die Erinnerung an jene Höhepunkte griechischer Kultur vor den Gemälden und Skulpturen Michelangelos herauf. Auch diese scheinen über das Gebiet der Kunst hinauszugreifen, einem allgemeinen letzten Ziel der ganzen menschlichen Entwickelung entgegen. Gleich weithin scheinenden, monumentalen Denkstätten strahlen die Werke der sixtinischen und mediceischen Kapelle ihre umfassende Kulturbedeutung aus, eine Welt von Fragen beleuchtend — nicht weil sie irgendmehr enthielten als das höchste reine Kunstwerk durch sein Wesen selbst ausspricht, sondern weil gerade das allerhöchste Kunstwerk auch am klarsten die geheimen Fundamente und Zusammenhänge seines Wesens sichtbar macht, die zu jener Welt

der letzten noch erkennbaren Gesetzlichkeit hinunterreichen. Gleichgültig ist, wie diese Welt benannt wird, ob sie von der Seele und ihren Grundfunktionen her betreten wird oder von ihrer historisch-systematischen Ausprägung her in den Kulturgefügen — wenn nur die sich vertiefende Erkenntnis ihrer Gesetze die oben angedeuteten Probleme einer Lösung näher führt als dies auch der vollkommensten kunsttheoretischen wie kunsthistorischen Erforschung und Analyse möglich ist.

So dankbar daher auch ein jegliches Ergebnis der wertvollen Untersuchungen der letzteren Art zu begrüßen ist, so sei hier doch versucht, durch eine allgemeinere Betrachtung der Werke Michelangelos die Fragen zu beantworten, die durch jene Gegenüberstellung des Eindrucks seiner beiden Hauptwerke wenigstens angeregt worden sind. Ihre deutlichere Formulierung und ein Weg zu ihrer Lösung wird sich im Verlaufe unserer Betrachtung selbst ergeben, deren Ausgang nach wie vor in dem Gebiete des rein Künstlerischen liegt. Inwieweit von hier aus, durch eine umfassendere Überschau der Werke jenes Künstlers, auch größere und systematische Zusammenhänge sichtbar werden, inwiefern dieselben allgemeinere kunsttheoretische Prinzipien berühren bzw. weiterführen und zu einer tieferen Gesetzlichkeit ergänzen — dies bleibe zunächst ganz dahingestellt. Wer allzuweite Folgerungen scheut, der sehe in dem folgenden Versuch nur eine ganz spezielle Studie

über Michelangelo und Fragen über seine Kunst, nicht über Kunst im allgemeinen; ja auch nicht über sein gesamtes Lebenswerk, sondern allein über den großen Mittelabschnitt seines Schaffens, der sich vom Juliusgrab zum Weltgericht erstreckt, das Wesentliche seiner künstlerischen Weltbedeutung freilich in sich schließend. Sowohl die letzten Jahrzehnte seines Lebens also, wie seine künstlerische Entwickelung in den ersten 30 Jahren, bleiben hier außer Betracht. Wir setzen diese letzteren hier als bekannt voraus und beginnen die Betrachtung jenseits ihres Abschlusses, ja eben gerade veranlaßt durch ihren Abschluß, durch die prinzipielle Art des Übergangs und Unterschieds zwischen den früheren Werken und den folgenden, von der Berufung an den Hof des Papstes ab.

Worauf es ankommt und wovon wir auszugehen haben, kann nicht treffender verdeutlicht werden als durch den Vorschlag, mit dem Carl Justi seine »Neuen Beiträge« beginnt: Man möge sich doch einmal vorstellen, Michelangelo sei jung, im Alter Raphaels oder Giorgiones gestorben; die Werke seines ersten schöpferischen Jahrzehnts, der Florentiner Zeit, vom Kentaurenrelief bis zur Davidstatue und dem Karton der badenden Soldaten, bedeuteten für uns den ganzen Michelango. — Wie grundsätzlich anders fiele die Beurteilung dieses jungen Meisters aus, der auch dann noch als der größte

Bildhauer der Renaiſſance erſcheinen würde, aber »niemand würde ſich bedenken, in dieſen erſten Werken, ſtatt des Prologs, das Drama ſelbſt zu bewundern«. Eine Beurteilungsart, die dort verſuchsweiſe noch weiter lehrreich fortgeſetzt iſt.

Es wäre dann das Drama eines Künſtlers, rein und ausſchließlich nach künſtleriſcher Hinſicht zu bewerten und dem Werk der anderen Großen ſeiner Zeit, von Donatello und Verrocchio bis Raphael und Tizian, ja auch Albrecht Dürer, ſeinem Weſen nach, durchaus vergleichbar. Warum aber empfinden wir ganz elementar ein Widerſtreben, dieſen Vergleich auch auf die folgenden großen Werke des Juliusgrabmals, der Sixtina, der Mediceergräber und des Weltgerichts anzuwenden? Dieſem eigentlichen Drama gegenüber ſinken die früheren Werke Michelangelos nicht nur zum Prolog herab, ſondern dieſes Drama ſcheint mit dem früheren Werk überhaupt nicht vergleichbar — weder mit ihm noch ſonſt mit irgendeinem Kunſtſchaffen, außer dem Lionardos, ſo gänzlich verſchiedenartig auch dieſer Beiden Weſen, Werk und Schaffen ſein mag.

Gerade was dieſen beiden größten bildenden Künſtlern trotz all der unendlichen Unterſchiede gemein iſt und ſie von allen anderen ſondert, das gleiche Unausſchöpfbare, das Dante und Goethe, Shakeſpeare und Beethoven von allen anderen Meiſtern ihrer Kunſt abſondert, bedingt den prinzipiellen, fundamentalen Unterſchied, der für unſer

Gefühl die ſpäteren Werke Michelangelos von den früheren trennt — obwohl doch keineswegs mit ihnen ein grundſätzlich neues Element eintritt, durch das das Weſen jenes Übergangs erklärbar wäre. Iſt aber ein ſolcher nicht in der Entwickelung des Künſtlers ſelber anzugeben, ſo iſt es umſo unzuläſſiger, hier von dem nun einſetzenden Menſchheits- und Weltanſchauungscharakter zu ſprechen und zu Anfang ſchon Philoſophie und Religion zu der Erklärung deſſen aufzurufen, was mit ſeinen Gründen doch allein in dem Gebiet der Kunſt ſelbſt wurzelt und nur aus ihm heraus verſtanden werden kann, wenn auch erſt als Ergebnis von verſchiedenen, zuſammenwirkenden Bedingungen. Dieſe ſind hier erſt einzeln zu betrachten.

Vor allem deutlich iſt die äußerliche Vorbedingung jener Änderung im Schaffen Michelangelos: Die neuen großen einheitlichen Aufgaben, die ihm von ſeinem dreißigſten Jahre ab, ſeit ſeiner Berufung nach Rom durch Julius II. von den Päpſten aufgetragen wurden. Ununterbrochen ſich ablöſend, ja einander verdrängend, bilden dieſe umfaſſenden Aufträge der höchſten geiſtigen Herrſcher der Chriſtenheit ſchon in ſich ſelbſt eine bedeutungsvolle Reihe, deren Inhalt ſtets ein einheitlicher und vom gleichen tiefen Sinn damaliger Kulturzuſammenhänge umſchloſſen iſt. Wie die bunte Mannigfaltigkeit der Jugendwerke die wechſelnde Laune des Zufalls widerſpiegelt, der dieſe Aufträge der

unerſchöpflichen Empfänglichkeit des vielgewandten Künſtlers zugeführt hat, ſo eröffnet 1505 der ungeheure Entwurf des Juliusgrabmals jenes Geiſtereich nur mit ſich ſelbſt vergleichbarer Geſtalten, die von Werk zu Werk ſich wandelnd, doch nur eine einzige in ſich geſchloſſene Welt darſtellen, unirdiſch, ewig, und doch irdiſch, menſchlich, voll tiefſter Schmerzen und voll höchſter Kraft. Und als der ſiebzigjährige Meiſter dies ſein Schöpferreich verläßt — längſt oberſter Bildhauer, Maler, Architekt des päpſtlichen Palaſtes — um in den letzten Jahrzehnten ſeines Lebens faſt nur mehr in der Bau- und Dichtkunſt noch ſich zu betätigen, errichtet er als Baumeiſter der Peterskuppel auch äußerlich noch das gewaltigſte Symbol, als Schlußſtein über einer einheitlichen Welt.

Noch abgeſehen alſo von dem Inhalt ſeiner Werke ſelbſt iſt ſo die Reihe dieſer letzteren von außen her durch übergreifende Bedingungen geeint, die von dem Künſtler oft genug geradezu als Feſſelzwang empfunden wurden. Bekanntlich iſt der erſte große Auftrag, den der Dreißigjährige zu Rom von Papſt Julius empfing, durch die ſpäte Aufſtellung des damals wohl beſtellten, doch ſo vielfach noch geänderten und ſtark verkleinerten Grabmonuments erſt 1545 von dem Siebzigjährigen endgiltig eingelöſt worden — und wie dieſer erſte Auftrag volle 40 Jahre ſeines Schaffens hindurch, wie ein Fluch faſt, auf ſeinem Leben laſtete, ſo umſchließt er auch, nicht nur der Zeit nach, alle

anderen Werke dieſer Jahre. Die Deckenmalerei der Sixtina, das Projekt der Lorenzofaſſade, die Skulpturen der Mediceergräber, endlich das Weltgerichtsgemälde an der Altarwand der Sixtina, ſind gleichſam nur Epiſoden, nachträgliche, immer neu erzwungene Abſchweifungen von dem — auch den Verträgen nach — nie aufgegebenen Hauptprojekt des Juliusgrabmals, dieſem folgenſchweren Vermächtnis des Gewaltigſten der Auftraggeber Michelangelos, der ihn zu ſeiner höchſten Bahn berief und in Wahrheit das Schickſal ſeines Lebens geblieben iſt. Denn die Einheit dieſes beharrenden Hintergrundes all jener Schöpfungen wird ſich als eine tiefer begründete erweiſen, wenn ſie auch hier einſtweilen nur formal, gleichſam erſt als der äußerliche Rahmen jener großen Schaffensepoche erſcheint.

Dieſem äußeren Umſtand der neuen Auftragſtellung läßt ſich zunächſt keine analoge innere Vorbedingung zur Seite ſtellen, es wäre denn die ſelbſtverſtändliche Vorausſetzung der künſtleriſchen Kraft und des Vermögens ſie hinauszuführen, was alſo vor dieſen großen, ein ganzes Leben umfaſſenden Aufgaben den Vollbeſitz und die bereits erreichte Höhe vollkommener Meiſterſchaft bedeutet. Denn an ihnen iſt keine eigentliche künſtleriſche Entwickelung vorſtellbar, wie ſie ſonſt im Schaffensgang von Werk zu Werk zu verfolgen iſt — das eigene Wachſen und Werden des Künſt-

lers kommt nicht mehr in Frage, wo die volle Reife höchsten Könnens, sonst das höchste Ziel, schon als wie selbstverständlich hingenommene Grundlage und Voraussetzung des Kommenden erscheint. Dies aber ist das oben berührte Urteil über Michelangelo vor seiner römischen Berufung, das Urteil seiner eigenen damaligen Zeitgenossen wie der Nachwelt: Schon der Dreißigjährige beherrscht gleichsam das Resultat eines vollausgereiften schöpferischen Lebens in anerkannter Meisterschaft.

Auch diese seine früh erreichte absolute Herrscherhöhe offenbart zunächst das Allgemeine jedes bildend-künstlerischen Wesens — als das einfache, unmittelbare, rein ausströmende Verlangen, sich der Welt der Sichtbarkeiten möglichst restlos zu bemächtigen. Dieses letzte und ausschließliche, elementare, in jedem Künstler wirkende Urphänomen ist hier allein dem Grad nach durch das unerreichte Können auf das äußerste gesteigert, bis zum bewußten Ausgehen auf das Ganze aller Anschauung als Ganzes, als System, als einheitliche große Formenordnung des sichtbaren Daseins. Noch anschaulicher, greifbarer, kommt dieses leidenschaftliche Verlangen in Lionardo zum Ausdruck, weil es hier die mannigfachen Seiten der unendlichen Persönlichkeit gleichmäßiger ergreift und ihm von Anfang an eine vielseitige, menschlich-künstlerische, wissenschaftlich-philosophische Verarbeitungs- und Ausdrucksfähigkeit zu Gebote steht. Immer wie-

der fließt daher beruhigt in jedes beliebige Werk, in jedes einzelne Atom der Schöpfung, schon die Kraft des Ganzen und der Atem der Gesamtheit, der an des Künstlers Wesen immer neu und immer anders in jedem kleinsten reinen Kunstwerk doch das All aufleuchten läßt.

Bei Michelangelo ist jenes Phänomen einfacher in der Grundlage, doch weiter reichend in den Folgen, denn der unaufhörlichen Gewalt seines weltumfassenden und Welt und Leben tief durchdringenden Anschauungs- und Gestaltungsdranges steht ein ausschließlich künstlerisches, plastisch bildendes Vermögen gegenüber, das den ganzen Weltinhalt nur durch das eine Medium der menschlichen Gestalt erfaßt. Ob er sich im Marmor oder im Fresko ausspricht, immer ist Michelangelo nur Bildhauer und Plastiker von Grund aus. Auch trotz der späteren Betätigung in Dichtkunst und Architektur ist seine eigentliche schöpferische Kraft eine rein plastische. In ihm gelangt geradezu die ganze, vor allem auch schon die antike Kunst durchwaltende, organisch fühlende Gestaltungsmacht auf ihren letzten, höchsten Gipfel und nur in konsequenter Folge herrscht hier als Form nur mehr die menschliche Gestalt allein, in reinster und einseitiger Ausschließlichkeit.

Auch hierin liegt durchaus nichts Neuartiges, noch dem allgemeinen Wesen jedes plastischen Empfindens irgend Fremdes; wohl aber entsteht

durch das Zuſammentreten und die Vereinigung der beiden Steigerungen in einem Einzigen — des übermächtigen, einſeitig plaſtiſchen Vermögens und des höchſten, allumfaſſenden Weltverlangens — in rein ſachlicher Notwendigkeit eine ganz neue, im individuellen Schaffen unerhörte und auch niemals wieder ſonſt erreichte Arbeitsforderung. In jenem Schaffensausbruch Michelangelos in Rom, dem außerordentlichſten Phänomen der ganzen Kunſtgeſchichte, ergießt ſich durch die höchſte, reinſte, ſchmalſte Pforte der bildenden Kunſt, durch den Bereich der menſchlichen Geſtalt allein, der ganze Strom unendlichen, gereiften Allempfindens in der Fülle prinzipieller Geſamtheit, ſo daß die Mannigfaltigkeit erkannten Daſeins wie in einem einzigen Kriſtall geſpiegelt wird, der ihre Vielheit einheitskräftig in unendlichfachen, ſtreng geregelten Geſtaltenordnungen erſchöpft. Aber dem Plaſtiker, der nach der Allumſpannung trachtet, kann für ſein Werk darum nicht mehr die einzelne Geſtalt genügen; er vervielfältigt dieſe, ſein reinſtes, bleibendes Ausdrucksmittel alles Weltinhalts, zu ganzen Ordnungen, Syſtemen von Geſtalten, die zuſammen — von bloß dienender Architektur gehalten und geſtützt — erſt das einheitliche und einzige Geſamtwerk ſelbſt ſind.

Michelangelo in Rom ſcheint ſich nach Juſtis Ausdruck anzuſchicken, »ein Pantheon von Statuen aus ſeiner Phantaſie zu entlaſſen. Wäre er ganz frei geweſen, es hätte ein Syſtem plaſtiſcher Kate-

gorien daraus werden können«. So philoſophiſch dieſer Ausdruck klingt, ſein analoges Bild trifft doch die weſentliche Seite der großen neuen Konzeptionen, die im Juliusgrabmal, der Sixtinadecke, der Lorenzofaſſade, den Mediceergräbern, dem Weltgericht, den Schöpfer in keiner Einzelgeſtalt mehr den vollen Inhalt ſeiner künſtleriſchen Kräfte erleben laſſen, ſondern — das höchſte des ſo Erreichten beibehaltend und weiterbildend — auf ihm, mit ihm als Element, nun einen neuen, höheren, eigenen Kosmos auferbauen. In dem gewaltigen Syſtembau ſeiner einheitlich, nach inneren Prinzipien gegliederten Mannigfaltigkeit verkörpert ſich tatſächlich eine ganz beſtimmte Ordnung, ein Geſamtſyſtem des Sichtbaren, ſoweit es für den Schöpfer von Bedeutung war. Alle Kunſtgedanken dieſes ſubjektivſten aller Künſtler, die in rückſichtsloſer Schroffheit ſcheinbar nur ſein eigenſtes Geſetz ausdrücken, kreiſen ſeit ihrem vollen Freiwerden nurmehr um dieſes einzige Problem der künſtleriſchen Geſamtausſchöpfung des Daſeinsgehaltes durch das Medium menſchlicher Geſtalt, derart, daß ſein Weſen ſichtbar wird durch die in reine, typiſche Formen eingegangenen Geſetze dieſer mannigfaltigen Geſtaltenwelt. Die Einheit dieſer letzteren vermag dann aus ſich ſelbſt heraus die Formenwelt des Lebens in geſchloſſen in ſich abgeſtuften, innerlich verbundenen Geſtaltenkreiſen in wachſender Entfaltung zu erſchöpfen, während ſie zugleich aus ihrer eigenen Freiheit, ihrem eigenen Weſen

her den grundsätzlichen Zwiespalt offenbart, der allem Dasein, allem Leben tief zugrunde liegt und eben damit all das Formenspiel, all die lebendige Entwickelung und Wirklichkeit hervorruft.

Nichts jedoch ist verfehlter, als dies hervorgehobene Prinzip des großen, zusammenhängend aufgebauten Schöpfungskosmos Michelangelos mit einem philosophischen, begrifflichen, ja nur bewußten Gerüst zu verwechseln, das der künstlerischen Produktion gleichsam das gedankliche Skelett geliefert habe. Für ihre völlig souveraine, unmittelbare und primäre Entwickelungskraft ist das abstrakte, schematisch bezeichnete Ziel nur gleichsam der innere Ausgleichspol all ihrer eigenen, lebendigen, elementaren Wachstumstriebe, zu deren Sättigung allein das ganze Werk entsteht und mit Notwendigkeit der höchsten Reife zudrängt. Weder formal noch inhaltlich ist ihm daher eine besondere Grundidee unterzulegen, die den Gehalt des Dargestellten irgendwie erschöpfte, sofern eine derartige Charakteristik über das ganz Allgemeine künstlerischer Welterfassung hinausgeht. Wohl kreuzen sich, wie im Gedanklichen, so auch im Aufbau und den Einzelheiten jener Schöpfungen sehr reichlich kulturelle Elemente, deren Entwickelung und jeweilige Hervorhebung die Gesamtauffassung in dem einen oder anderen Sinn bestimmen kann. Aber niemals wird sich daraus eine Erklärung oder Ableitung des Werkes ergeben, sondern um-

gekehrt erklärt ſich die verſchiedenfache Aufnahme jener Elemente nach Maßgabe ihrer Verwendbarkeit für die Geſamtanlage des ganzen Kunſtwerks, deſſen Erzeugungsgrund weder in Antike oder Chriſtentum, noch in Dante oder Plato zu ſuchen iſt — von jenen ſekundärſten literariſchen und zeitgeſchichtlichen Bezügen auf Maskenzüge, Begräbnishymnen oder Liturgien überhaupt zu ſchweigen — ſondern in dem übermächtigen und doch ganz einfachen, elementaren Trieb des Künſtlers, die Welt der Sichtbarkeiten mit den Mitteln ſeiner Kunſt auf das Geſteigertſte und Höchſte zu beſitzen und zu überwinden.

Nicht einer Idee bedarf es hiezu, ſei ſie antiker oder chriſtlicher, religiöſer oder philoſophiſcher Herkunft, ſondern vielmehr der günſtigen äußeren Anſatzpunkte, der realen Bildungsmöglichkeiten ſolcher Werke, in denen jene urſprüngliche Kraft ſich immer voller, immer reiner, offenbaren kann. Die künſtleriſche Produktion iſt hierin dem Kriſtalliſationsvorgang in einer geſättigten Löſung vergleichbar, die durch das Eintauchen des Fadens — den fruchtbaren äußeren Anlaß — zu der geheimnisvollen Kriſtallbildung angeregt wird. Wohl ſind Art und Geſetzmäßigkeit dieſer von ſelbſt erſtarrenden Kriſtalle, und damit das in ihnen ſich ſpiegelnde Weltbild, nur in dem inneren Weſen der Löſung ſelbſt begründet, deren Sättigungspunkt der inneren Reife des künſtleriſchen Genius entſpricht. Aber unerſetzlich und unerläßlich iſt

auch der äußere Anlaß, der für die Fruchtbarkeit und Größe des Bildungsvorganges mitbestimmend bleibt. Diese äußeren Ansatzmöglichkeiten, auf die, in Gestalt von Aufträgen, unter den Künstlern vor allem naturgemäß der langsam und mit schwerem Aufwand arbeitende Bildhauer angewiesen ist, sind aber notwendigerweise immer seltener, ihre Fruchtbarkeit immer zufälliger, je eigenmächtiger die ausgebildete Kunst ihr Reich nach ihren eigenen Entwickelungsbedingungen beherrscht, ohne daß sie doch dieser äußeren Hilfe je entbehren kann. Diese letztere scheint aber in dem hier besprochenen Falle höchster Steigerung vor der ins Ungemessene überhöhten Forderung von vornherein notwendig zur Unmöglichkeit zu werden.

Von hier aus erst, wenn wir nun die verschiedenen betrachteten Gesichtspunkte zusammenfassen, wird die eigentümliche Verflechtung innerer und äußerer Momente ersichtlich, die den scheinbar unerklärlichen und doch so fundamentalen Übergang im Schaffen Michelangelos hervorruft und begründet. Die innere Bedingung — in jenem Bild der Sättigungsprozeß der Lösung, die schöpferische Reife Michelangelos in ihrer höchsten Steigerung zu jener plastischen Gesamterfassung aller Sichtbarkeit—verlangt notwendig nach der äußeren, die sie erst wirklich werden läßt, durch deren Eintritt sie erst selbst zum Leben aufgerufen wird. Es ist in diesem schicksalsvollen Wende- und Knoten-

punkt kein Innen und kein Außen mehr zu trennen. Eben darin aber erblicken wir die Bedeutung der römiſchen Berufung und des erſten Papſtauftrags für Michelangelo. In ihm fügte es ein einziges Geſchick, daß der größten künſtleriſchen Erſcheinung aller Zeiten, die in Michelangelos Perſönlichkeit und Schöpfermacht all die beſprochenen Verhältniſſe auf ihren Gipfel führte, im Moment der vollen Reife auch der, nach menſchlichem Ermeſſen niemals zu erwartende, gleich ſtarke, kongeniale und willensmächtige Auftraggeber zur Seite trat, der allein das hier an künſtleriſcher Kraft Gereifte und Bereitete zur Wirklichkeit einer Werkſchöpfung zu entbinden vermochte.

Die titaniſche Gewalt des ungeſtümen greiſen Papſtes, die, in einem langen Leben aufgeſammelt, nun beim Antritt ſeiner höchſten Stellung den noch tatendürſtenden Kirchenherrſcher gleich einer gewitterſchwangeren Wolke kühner Entwürfe umgab, kreuzte ſich hier mit der Gewalt des machtvollſten Bildhauers der Menſchheit, der für das Weltall ſeiner Phantaſieſchöpfungen und Geſtaltungsmöglichkeiten den tragenden Baugrund in der Welt des Lebens forderte, von dem aus er den Kosmos ſeines Werks aufrichten konnte. Daß er dieſes konnte, daß er in dem Juliusgrabentwurf, in dieſer Selbſtverherrlichung des größten Herrſcherwillens ſeiner Zeit, das Mittel fand, um die in ihm bereite Daſeinsordnung in einem ungeheuren

Komplex menſchlicher Geſtalten auszudrücken — das iſt die weſentliche und entſcheidende Tatſache und ihr gegenüber iſt alles Übrige von untergeordneter Bedeutung. Das »Wie« im Einzelnen und Ganzen ſteht erſt an zweiter Stelle gegenüber der großen Entſcheidung des »Daß«: daß ſich die Innenwelten Michelangelos in Wirklichkeit, in Form, umſetzen konnten.

Dem Daſein ſelbſt — nicht ſeiner Unendlichkeit in immer neuen Einzelwerken — ſondern ſeiner Ganzheit einheitlich in einem allumfaſſenden plaſtiſchen Schöpfungsſyſtem Geſtalt zu verleihen, dieſe übermenſchlich rieſenhafte bildende Syntheſe kann auch das höchſte Kunſtvermögen nur einmal unternehmen, da jede Wiederholung ſchon dem Umfang nach unmöglich iſt. Hat ſich daher die künſtleriſche Kraft einmal zur Reife dieſer Aufgabe geſteigert, ſo kommt alles darauf an, daß nur die Richtung ihrer Löſung überhaupt gefunden, aufgeſtellt wird, in ein Werk eingeht und in Erſcheinung tritt. Denn damit, ſcheint es, mit der einmal ſo erreichten Aufſtellung allein müßten auch die Verwirklichungsbedingungen der an ſich unerſchöpflich tiefen, einheitlichen Löſung ſchon gegeben ſein, die alle weitere Entwickelung dem Prinzipiellen nach beſtimmt und ihr Geſetz in ſich ſchließt, mag das Empiriſche, Zufällige, auch oft und ganz beliebig noch eingreifen. Jene Löſung müßte ſchon durch das Erfaſſen ſelbſt eine notwendige geworden ſein,

und hat einmal der Schaffensprozeß mit ihr überhaupt eingesetzt, so müßte eben diese Notwendigkeit in seinem ferneren Gange zu erkennen sein, der wie von selbst, unwiderstehlich, nach jenem Ziel hindrängen müßte, solange nur die Kraft ausreicht, ihn überhaupt in seiner höchsten Bahn zu halten. — Die äußeren Einflüsse werden diese Bahn umformen und auf ihren Lauf einwirken, aber niemals ihre Richtung auf das einheitliche Ziel verändern können. Es wird nur stufenweise, gegebenenfalls in immer neuen, selbständigen Ansätzen erreicht, und der Verlauf dieser verschiedenen Schöpfungsstufen, dieser immer reineren Verwirklichungen des vielfach-einen Werkes, müßte sich in den einzelnen Variationen als die sich steigernde Wandlungsfolge der Grundaufgabe erkennen lassen, die sich erst in dem Durchlaufen der gesetzmäßigen Reihe ihrer verschiedenen Lösungsmöglichkeiten völlig durchsetzt.

Einen solchen einheitlichen Prozeß möchten wir im Schöpfergange Michelangelos, vom Juliusgrabentwurf über die sixtinischen und mediceischen Werke bis zum Weltgericht, erblicken. In der Reihe dieser großen Lebenswerke würde sich also die sich steigernde Abwandlung und Vollendung des einen, ewig gleichen Urthemas seines ganzen Schaffens vollziehen, das in all diesen Werken formal wie inhaltlich nur eines und dasselbe bleibt. Ihr tief bedeutsamer Entwickelungsgang wäre aus

ſeinen eigenen Geſetzen heraus gleichſam als eine einzige, zu immer reinerer Vollkommenheit aufſteigende Löſungsverdichtung zu begreifen, deren innere Notwendigkeit ſich an all den mannigfachen Zufälligkeiten und äußeren Ereigniſſen dieſer vier Jahrzehnte nur immer neu entfaltet, nachdem ſie einmal durch jenen ſchickſalsvollen Papſtauftrag zur Welt geboren war. Gleichgiltig iſt dabei, daß Julius II. jenen Entwurf des Grabmals bald darauf ſelber verlaſſen und bis zu ſeinem Tode ganz aufgegeben hat, ja ihn dem Künſtler wieder gewaltſam förmlich aus den Händen riß; gleichgiltig, daß ihn Michelangelo, ſo wie er einſt geplant war, niemals ausgeführt hat — der unſchätzbare Wert dieſes Entwurfes läge darin, daß ſein Anſtoß die nur einmal mögliche fruchtbarſte Kriſtalliſation auslöſte, daß er allein die höchſte Möglichkeit der Kunſt hat wirklich werden laſſen und damit jene in der Kunſtgeſchichte einzige und unvergleichbar große Schaffensreife Michelangelos zur Realität heraufgeführt hat, die dann ihr eigenes, lebendiges Geſetz und ihr Entwickelungsprinzip ſchon in ſich ſelbſt trug. Kann ihr Verlauf als eine einzige löſungsgeſchichtliche Fortentwickelung und als notwendiger Prozeß begriffen werden, ſo erweiſt ſich jener erſte Auftrag Julius II. in der Tat als ausſchlaggebendes, erfüllendes Geſchick, als höchſtes Schickſal des von innen her beſtimmten künſtleriſchen Lebens Michelangelos.

Man hat in dem urſprünglichen Entwurf des Juliusgrabmals etwas Heidniſches gefunden, als hätten ſich in ſeinem Aufbau der Titanentrotz des ſeiner Überkraft gewiſſen Bildhauers und der Herrſcherſtolz des greiſen Papſtes bewußt oder unbewußt zu einer Wiederherſtellung antiken Grabgepränges verbunden, das triumphierend den Verſtorbenen feiere. — Wie ſchon erwähnt, bedarf es weder der Antike noch des Chriſtentums, weder philoſophiſcher noch religiöſer Gedanken zur Ableitung des Kunſtwerks. Tiefer als alle kulturellen, inhaltlichen Gegenſätze, weil ſie ſelbſt umfaſſend, iſt der widerſpruchsvolle Grund, aus dem die Kunſt emporwächſt, um eben durch ihr Werk die Einheit ſeiner letzten Fundamente zu gewinnen. Selbſt Spaltung und Entgegenſetzung eines in ſich Einheitlichen und die wieder einende Bezwingung dieſer Gegenſätze ſind zu typiſche Funktionen unſerer innerſten Daſeinsſtruktur und damit auch jeder Kunſt, als daß ſie durch begriffliche Bilder geſtützt oder verdeutlicht werden könnten. Die letzteren ſind vielmehr nachträglich aus jenen ſelbſt hervorgegangen. Von ſich aus ſchon zerlegt die Kunſt das Daſein immer neu in ganz elementare Gegenſätzlichkeiten, deren fruchtbare Spannung jedes Werk von neuem überwindet, und darum dient ihm ganz von ſelbſt der jeweils ihm am nächſten liegende, einfachſte, allgemeine Daſeinsausdruck ſeines Gegenſtandes.

Ein ſolcher iſt beim Grabdenkmal der Wider-

ſpruch von Tod und Leben, der an dem um den Toten aufgetürmten Monument gerade in den menſchlichen Geſtalten lebendig ausbricht. Ihr nach dem Sieg des Lebens ringender Gegenſatz zur dumpfen, toten Maſſe der ſchwer und ungeſtaltet laſtenden Materie verbindet ſich unmittelbar mit jener ſchon berührten bildhaueriſchen Auffaſſung des plaſtiſchen Herausarbeitens der Geſtalt als einer Überwindung der im Stein dem Künſtler widerſtehenden Stoffſchwere, Starrheit und feindſeligen Gebundenheit. So iſt in dieſem Werk die Grundempfindung des Schaffens ſelbſt identiſch mit dem Grundgehalt des Auszudrückenden, des Lebenskampfes, und andrerſeits läßt die umfaſſende, elementare Weltbedeutung dieſes letzteren das ganze Daſeinsverlangen und -gefühl des Künſtlers ſich an dem Werk reſtlos in Form umſetzen. In ſeinem gewaltigen, geſtaltenreichen, ſtufenförmig anſteigenden Aufbau die ſich durchkreuzenden Gegenſätze allſeitig vermittelnd — von der dumpfen Schwere der gebundenen Unterſtufe bis zur Freiheit göttlicher Erlöſung, in die oben der Geſtorbene eingeht — bietet ſo das Rieſenmonument des Juliusgrabentwurfs in unvergleichlich günſtiger Konzentration gleichſam den Strömungsrichtpunkt für die ſchöpferiſchen Mächte Michelangelos, die ſich an ihm in einheitlicher Ordnung endgiltig zuſammenſchließen. An ihm konſtituiert ſich das „Syſtem der plaſtiſchen Kategorien“ und der ſchöpferiſch

fruchtbare Weg zur Löſung der andauernden Aufgabe iſt damit beſchritten.

Auf dieſen werdenden, im Fluß befindlichen Charakter des erſt entworfenen Werkes iſt wohl zu achten: der Juliusgrabentwurf iſt das Programm der Arbeit, iſt der Weg zur Löſung, nicht die Löſung ſelbſt. Der Wert dieſes Entwurfes beruht vielmehr gerade darauf, daß die lebendige, organiſche, fortzeugende Fruchtbarkeit des in ihm einmal gefundenen Prinzips die volle, ganz allmählich bis zum letzten Abſchluß ſich noch ſteigernde und nie in einem Werk für ſich allein ſchon zu erſchöpfende Löſung jener ungeheuren Aufgabe doch einheitlich verbürgte, ermöglichte und verwirklichte. Dieſe Verwirklichung beginnt im Juliusgrabentwurf und endigt, wie ſich zeigen wird, erſt mit dem Weltgerichtsgemälde.

Wohl iſt auch ſchon der Aufbau beim Juliusgrabentwurf bis zu der letzten, oberſten Bekrönung durchgeführt, ein für ſich abgeſchloſſenes, ſcheinbar vollendetes Ganzes vor Augen führend, allein die wirkliche und reine Löſung beherrſcht nur erſt das unterſte der drei Geſchoſſe, in denen ſich der Grabdenkmalsgedanke nach oben wachſend aufgebaut und ausgeſprochen hat. Hier unten ruhen gleichſam die Fundamente der ganzen vorgeſetzten Aufgabe, hier unten hat – doppelt bedeutſam – auch die ausführende Arbeit begonnen und immer wieder eingeſetzt, an den Statuen der Gefangenen,

und dieſe unteren Figuren enthalten ſchon das ganze Thema in ſeinem vollen Einſatz. Der unaufhörliche Kampf der Gegenſätze von unten und oben, von ſinkender Schwere und ſtrebendem Willen, laſtender Starrheit und hemmungsloſer Bewegung, dumpfer Überwältigung und ſiegender Freiheit iſt in den gefeſſelten, tragenden Sklaven und Viktorien des Untergeſchoſſes rein Geſtalt geworden und erſchöpft damit den Umfang dieſer Weltempfindung. Gleich ragenden Pfeilern umſchließen ſo dieſe ſymboliſchen Geſtalten den Daſeinsausdruck in ſeiner einfachſten, urſprünglichſten, dynamiſch-materialen Form, indes doch gleichzeitig ihr Aufbau über dieſe Fundamente zu einer höheren, geſteigerten Geſtaltung leitet, die ſich erſt eben auf dieſem Untergrund erheben kann zu geiſtigerer Umfaſſung des gleichen Gehalts. – Macht aber ſchon das Mittelgeſchoß mit den ſkizzierten vier thronenden Figuren noch den Eindruck einer erſt werdenden Welt, durch deren Nebelgewühl die Sternbilder künftiger Syſteme wohl gewaltig ſchimmern, ſo iſt der Abſchluß des Werkes auf der Plattform des Obergeſchoſſes überhaupt noch nicht in eine wirklich ſchöpferiſche Syntheſe eingegangen. Die dort geplante Beſtattungsſzene des toten Papſtes wäre, wenn auch vielleicht von mächtiger theatraliſcher Wirkung, doch eine noch ganz äußerliche Darſtellung des gegebenen Anlaſſes geblieben, nicht eine innerliche Überwindung und rein künſtleriſche Löſung des Geſamtproblems, die das organiſch

aufgebaute Ganze in diesem Schlußglied als gesteigertem Symbol zusammenfassen würde, wie dies die späteren Werke in immer reinerer Vollendung zeigen.

Wie der Gegensatz der Siegesgöttinnen und der Gefangenen und Unterworfenen unten noch für sich allein wirkt, so sind auch die oberen Figuren in einen einheitlichen, sichtbaren Zusammenhang noch gar nicht deutlich einbezogen, und darum wirkt auch der Entwurf noch nicht als ein bedeutungsvolles Ganzes ineinandergreifender Symbole eines Weltinhalts. Ihm mangelt jener eigentliche Weltanschauungscharakter der späteren Werke Michelangelos, obwohl doch andererseits in ihm schon alle künstlerischen Elemente und Prinzipien versammelt sind, deren Anordnung, Steigerung und Durcharbeitung in den kommenden Schöpfungswandlungen geradezu die Pole aller Welterfassung einschließt. Gegenüber diesen späteren großen Inhalten zeigt der Entwurf fast nur die Formen, erst das Gerüst gleichsam der bloßen Kräfte selbst. Doch dieser innere Organismus seines Aufbaues ist vollendet, den Prinzipien nach rein ausgeglichen und in sich geschlossen, und darum fähig, dem verschiedentlichen letzten Inhalt noch Gestalt zu geben, bereit, all seinen Wandlungen vollkommen Stand zu halten. Mag er so als die erste, noch gleichsam nur dynamische Konstituierung des Problems und seiner Lösung, den Daseinsausdruck noch nicht voll enthalten, bzw. erst nur die

Unterſtufe ihn in Erſcheinung treten laſſen, ſo iſt doch eben dieſe Konſtituierung ſelbſt der erſte, allen folgenden gewiſſermaßen überlegene Schritt, die Grundbedingung zur Verwirklichung der vollen Löſung, die von dieſer einmal gewonnenen, prinzipiellen Grundlage aus ſelbſttätig und mit eigener Kraft ſich durchzuſetzen ſtrebt.

Denn dies iſt ſchließlich erſt die letzte und innerſte Beſtätigung jenes bedeutungsreichen Bildhauerempfindens der im plaſtiſchen Kunſtwerk ſich vollziehenden Befreiung, daß das körperlich wie geiſtig gleich wirkſame Lebenskampfſymbol der ſich losringenden Bewegung auch der tiefſten unbewußten Löſungsſehnſucht hilfeſpendend dient, die mit dem Werk einheitlich wachſend aufſteigt und erſt an ſeinem äußerſten, vollkommen ausgereiften Ende ſich erſättigt. Sie drängt die künſtleriſche Faſſung des beharrenden Problems zu immer reinerer Vollendung und macht ſo die Werkausführung zu einem ſtändig ſich erneuernden, vertiefenden Prozeß, der ſeinem ſtets lebendigen, organiſch wachſend ſich erhöhenden Reifeziel mit derſelben inneren Notwendigkeit zuſtrebt, wie ein mechaniſches Syſtem der Schwerpunktslage, wie ein ſich entwickelnder Organismus ſeiner Endform. Und nicht nur im Durchlaufen des Zuſammenhangs der Stufenreihe, ſondern auf jeder dieſer Stufen ſelbſt, ſelbſtändig, in erhöhtem Maß, ſetzt ſich darum dieſer Prozeß auch mit dem Ganzen immer neu ſich ſteigernd auseinander, bis die

höchſte, vollſte Löſungsmöglichkeit der Aufgabe erſchöpft iſt.

Werden nun aber dieſe Verhältniſſe und Bedingungen nicht allein auf die Aufeinanderfolge der vier großen, als ein Ganzes zu erfaſſenden Lebenswerke Michelangelos bezogen, ſondern folgerichtig auch ſchon auf die Planaufſtellung des erſten unter ihnen, des Juliusgrabentwurfs, ſo laſſen ſie zugleich die inneren Schwierigkeiten erkennen, die ſich der Ausführung gerade hier, der Sache nach, entgegenſtellen müſſen. Denn für den Künſtler liegt auch nach Entſtehung des Projekts das eigentliche Ziel noch in der Ferne. Seine Produktion iſt erſt mit der Beendigung des Werkes ſelbſt am Ende ihres notwendigen Fortgangs, und da ſich ihre lebendigen Bedingungen erſt im und durch den Lauf der vollen Ausarbeitung endgiltig konſtituieren können, ſo iſt das Ziel jenes Prozeſſes und die Löſung ſelbſt erſt in der Wirklichkeit der fertigen Ausführung ganz erreicht. – Auf dieſe ſo gegebene künſtleriſche Aufgabe hin betrachtet, überſchreiten ſchon die gigantiſchen Maße der im Juliusgrabentwurf geplanten Bildhauerſchöpfung alles von Menſchen je Gewollte. Und war auch ſchon die Ausführung begonnen, ſo ſcheint die weitere Verwirklichung und wirkliche Vollendung doch auch die Kräfte des Gewaltigſten zu überſteigen – nicht ſowohl im phyſiſchen Sinn, wenn auch ein Leben über dem Meißeln dieſer Figuren-

menge verfloſſen wäre — ſondern im geiſtigen, da ja jene Verwirklichung nicht bloße Fertigſtellung des einmal gegebenen Planes, sondern innerlich ſtändig erneute und in beſtimmtem Sinn ſich ſtändig ſteigernde Neuſchöpfung zu bedeuten hätte, gemäß den notwendigen Entwickelungsbedingungen des ſchöpferiſch reifenden Künſtlers und des im organiſchen Lebensſtrom entſtehenden Kunſtwerkes.

Wer dieſe Endform des ausgeführten Juliusgrabmals ſich in der rein quantitativen, das Begonnene und Erhaltene nur multiplizierenden Vorſtellung eines „Heeres von Moſesſtatuen“ denkt — das dann mit einem Stab von Hilfsarbeitern wohl auch auszuführen geweſen wäre — verkennt vollſtändig die genetiſch ſchöpferiſche, lebendige Notwendigkeit der künſtleriſchen Aufgabe, wie ſie das Rieſenwerk doch ganz einheitlich darſtellt als ein einziges, zuſammenfaſſendes Problem, das darum nur perſönlich vom ſchaffenden Genius allein zu löſen, immer neu erſt zu erringen wäre. Hierin liegt der Grund dafür, daß Michelangelo notgedrungen jede fremde Hilfe zurückweiſen mußte, die für ihn ſinnlos und nutzlos geweſen wäre, da nur ſein eigenes Schaffen ſelbſt ſein Lebenswerk zur Reife bringen konnte. Hieraus aber entſpringt auch der hemmende Widerſpruch zwiſchen der organiſchen Werdenotwendigkeit dieſes Werkes, deſſen einzelne Abſätze zugleich die Stufen ſeines Schöpferganges bilden, und den Dimenſionen ſeiner Anlage in ganzen Skulpturordnungen

und -reihen, über deren jahrelanger Ausführung der Schöpfer ſelbſt ſich weiter wandeln mußte, und ſo die Mittel, die Materie ſeiner Schöpfung, die zu früh erſtarrte, niemals zum Guß des Ganzen in Bereitſchaft haben konnte.

Ob zwar die Kraft, die eine ſolche ungeheure Aufgabe ins Daſein gerufen, trotz der ſtetigen Steigerung und Umbildung bis an das Lebensende ihr allein gewidmet, nicht doch auch hingereicht und ausgehalten hätte, das faſt unendliche Problem der vollen Ausführung zu löſen, iſt eine müßige Frage, da die Wirklichkeit tatſächlich anders — und wie wir ſagen dürfen — glücklicher entſchieden hat. Das durch den äußeren Anlaß erzwungene Abbrechen des urſprünglichen Werkes und ſeine wiederholte Neuaufnahme in ganz anderen Formen ermöglichte die ſich vollendende Entwickelung und Steigerung des ganzen Unternehmens, deſſen Löſungsmöglichkeiten ſo in immer neuen Werken ausſchöpfbar wurden, indes der Kern der einheitlichen Aufgabe erhalten blieb und ſich nur immer reiner, immer deutlicher heraushob. Denn jede einmal eingetretene und durchgeführte Löſungsſtufe dieſes Ganzen bedingte, daß bei ſeiner neuen, veränderten Wiederaufnahme auch nurmehr eine neue, höhere, vollkommenere, der erſten überlegene Löſung möglich wurde, ſoweit eine ſolche den inneren Reifebedingungen und äußeren Umſtänden nach überhaupt zu finden war.

Darum bedeuten dieſe von außen kommenden

Verſchiebungen im Schaffensgang des Künſtlers keine Störung, ſondern ſie ſind im Gegenteil die helfenden Veranlaſſungen der Vollendung, die wider Erwarten reichhaltig der großen Aufgabe doch noch zuteil ward. Der Papſt ſelbſt, der die erſte Faſſung, das Juliusgrabdenkmal, dem Künſtler wieder entriß, gab ihm die Möglichkeit zur zweiten und höheren Verwirklichung des in ihm Schlummernden zurück durch den ganz unbeſchränkten Auftrag der Deckenmalerei. Hier war der Auftrag ſelbſt allein gegeben, ganz ohne Inhalt und damit gänzlich freie Bahn geſchaffen für die ungehemmte innere Entwickelung und Entfaltung der dadurch erſt neu erweckten ſchöpferiſchen Kräfte und Forderungen Michelangelos. Der große, unbewußte, ſelbſtändige Prozeß begann.

Nichts bot dem erſten Anſchein nach weniger Gelegenheit, die abgebrochene Schöpfung des Juliusgrabentwurfs wenn auch unter noch ſo veränderten Bedingungen der Geſtaltung wieder aufzunehmen und fortzuführen, als der Auftrag, die Deckenwölbung der ſixtiniſchen Kapelle auszumalen. Daß ein Übergang zwiſchen beiden Werken überhaupt möglich war, rührt von der inneren Verwandtſchaft her, die zwiſchen dem Keimpunkt der Sixtiniſchen Gemälde — den zwölf Apoſtelgeſtalten — und der im Juliusgrabentwurf erreichten Mittelſtufe der thronenden Figuren beſteht.

An dieſer Stelle ſetzt die innere Fortbildung in der ſich notwendig ſteigernden Wandlung des Geſamtwerks ein. Dieſe Mittelſtufe iſt das Zentrum der neuen maleriſchen Schöpfung, die von hier aus, von dem Kreis der thronenden Propheten und Sibyllen, als dem neu beherrſchenden Mittelpunkt aus, das gleiche innerliche Konſtruktionsgerüſt des ganzen Syſtems errichtet. Wieder erſcheinen die drei Stufen übereinander: das Untergeſchoß der Tragenden, Gebundenen; die über ihnen mächtig Thronenden; zuhöchſt die freigewordene Bewegung der ſchmückenden Jünglingsgeſtalten. Einheitlich iſt das Syſtem ſenkrechter Bauglieder in das neue Werk übergegangen; die Thronſitze mit den Lehnen und marmornen Kinderfiguren ſind die gleichen, nur ſind die letzteren höher gerückt, ſo daß ſie zu beiden Seiten der ſitzenden Geſtalten zugleich als Simsträger für das oberſte Stockwerk dienen, wo ihnen zu Häupten, am Ende des durchlaufenden Pfeilerpaares die beiden Jünglinge in ſtürmiſchen Geberden ſich gegenüber kauern, das Erzmedaillon in der Mitte haltend; und im Untergeſchoß ſchließt jede Thronniſche eine tafeltragende Puttengeſtalt, als Reſt der früheren Hermenpfeiler, verbunden durch die Lünettenbilder.

So iſt hier das dreiſtufige Syſtem viel reiner in ſich ſelbſt, einheitlicher und flüſſiger zugleich durchgebildet worden, weil das beherrſchende zeugende Zentrum des Ganzen ſchon in der Mittelſtufe ſeines Aufbaus liegt: Was dort, im Julius-

grabentwurf, erſt noch als Ziel erſcheint, die vier gewaltigen, noch wie Traumgeſichte über dem Untergeſchoß aufdämmernden Rieſengeſtalten, das iſt hier Anfang und Mittelpunkt des Ganzen, in dreifacher Zahl als der Propheten- und Sibyllenchor den Raum beherrſchend. Die Unterſtufe, im Juliusgrabmal noch Hauptſchauplatz der Durcharbeitung der Idee, tritt hier als überſchritten und erſchöpft zurück; nur faſt noch ſpielend wirkt ihr Reſtglied in der Puttenkaryatide unter den Thronſitzen, und inhaltlich noch einmal ausgebreitet zu den Genreſzenen der Lünettenbilder; all ihre unten ſo erledigten und freigewordenen Kräfte aber ſind nun einheitlich um die Mittelſtufe konzentriert und tragen dazu bei, von ihr aus in organiſch lückenloſem Aufwärtsdrängen unmittelbar die dritte Stufe aufzubauen, die hier erſt lebendig aus dem Kräfteſpiel des Ganzen förmlich aufſprießt: In einem Fluß nach oben auseinanderwachſend blüht gleichſam die Gewalt des Thronenden als Steigerung noch in den Jünglingsſcharen oben auf, ein Baum des Lebens von der Wurzel bis zum Spiel der ſchwanken Wipfel.

Hier erſt, im Syſtem der Sixtina, iſt die Oberſtufe in Wahrheit mit einbezogen in den einheitlichen Kräfteſtrom des Ganzen, der, ausgehend von der mittleren Figur, nach unten zu verſinkt, nach oben zu in Freiheit machtvoll ſich entladet, und darum reift hier nun die höchſte Frucht, die die organiſch, innerlich nicht abgeſchloſſene Krönung

des Juliusgrabmals noch nicht tragen konnte: daß aus den Gliedern der scheinbar nur dynamisch abschließenden Oberstufe wie als Wunder, in den Schöpfungsszenen, doch des Werkes höchster Inhalt sichtbar wird, einfach und rein. Geisterhaft aufleuchtend, wie als Vision der auf den Mittelthronen Sitzenden gedacht, ist er dem Aufbau organisch entsprossen, ermöglicht und gehalten durch die vollkommene Auswirkung seiner Kräfte, die wie im äußersten Spiel nach oben verrauschend doch die innerlichste Offenbarung dort entzünden. So scheint der Riesenbau des vielverschlungenen Gerüstes all der unendlichen Gestalten einzig nur bestimmt, den letzten Inhalt dort zu tragen, nur seinetwegen entworfen und geschaffen — und doch scheint dieser höchste Inhalt andrerseits nur wie ein letztes Ornament an dem in sich vollendeten Gerüst, dessen Vervollkommnung sich schließlich auf die bezeichnete Entwickelung: das Aufsteigen seines Bildungszentrums in die nächsthöhere Stufe des Aufbaus, vereinfacht.

Aber wäre nicht eben hiermit schon jenes gesuchte Umwandlungsprinzip der großen Folge in Michelangelos einheitlichem Werk gefunden, das ihren Verlauf als eine eindeutige Reihe zu überschauen erlaubte? Es bedürfte nur der Fortsetzung dieser hier herausgehobenen Entwickelung, des Aufrückens jenes Schöpfungszentrums nun zur dritten Stufe, um auch den weiteren Wandel zum

Syſtem der Mediceergräber in die aufgeſtellte Folge einzuordnen.

Hier, in den mediceiſchen Skulpturen, liegt wirklich, wie ſich früher zeigte, der Quellpunkt und die Keimſtelle der Löſung, die in den vorangehenden Werken die Unter- und Mittelſtufe durchſchritten hat, nun in der Oberſtufe ſelbſt und beherrſcht von hier aus den ganzen Aufbau, einheitlich nach abwärts reichend.

Die Idee des Menſchlichen, in der Geſtalt des Menſchen rein verkörpert, iſt in ihren Variationen fähig, den Gehalt des Daſeins auszuſchöpfen und zugleich ihn zu beherrſchen, weil ihre Gewalt den Grabaufbau, der wie vernichtend um den Toten getürmt iſt, dem Geiſte nach doch lebensmächtig durchbricht. Und hier erſt hat ſie auch formal die in ſich ſelbſt organiſche Bekrönung des Monuments gewonnen, die in dem Juliusgrab nur angelegt doch noch nicht möglich war. – Wie dort die Sklaven, das Durcharbeitungsſymbol der Unterſtufe, ſo ſind hier die zu oberſt thronenden Herzöge die zuerſt begonnenen Figuren, denn ſie ſind die Lebenszentren dieſes neuen Werks. Der von immer mächtigeren Tiefen her zu überwindende Grundzwieſpalt, der im Juliusgrabentwurf, vor allem in der Unterſtufe, nur erſt körperhaft ſich durchringt gegen dumpfe Mächte, der in der Sixtina von der Mittelſtufe beiderſeits nach unten und oben gegenſätzlich ausſtrahlt und ſich in der Oberſtufe ſchon ein eigenes viſionäres Darſtellungsreich

erſchafft, iſt hier gleichſam bis zu dem Haupt des Werkes ſelbſt gedrungen, ſchon in ſeiner einheitlichen Krönung den Urgegenſatz in reiner Klarheit monumental verkörpernd.

Welch ein Abſtand der Verinnerlichung und Verklärung trennt die Beſtattungsſzene des toten Papſtes zuoberſt des Juliusgrabentwurfs von jener einſamen Zweiheit der in der Medicikapelle Thronenden — des Menſchen ſelbſt! Hier iſt Erfüllung des dort erſt Geſuchten. Aufragend als innerer Gipfel des Werks offenbart ihre Polarität zugleich das Urproblem der ganzen Schöpfung ſelbſt in der geſteigertſten und höchſten Schlußform ſeines Aufbaus, den ihre Macht von oben her beherrſchend und erfüllend einheitlich durchdringt, gleichſam durchſinkt. Denn wie ſchon in der Sixtina der ſich aufwärts hebende ſchöpferiſche Strom die im Juliusgrab durchformte Unterſtufe unter ſich läßt, nur wie ſpielend ihre Glieder wiederholend, ſo ſinkt hier auch die Mittelſtufe zum begleitenden und die Erfüllung nurmehr ſtützenden, tragenden Unterbau, indes die Unterſtufe ganz verſchwindet. Während in der Sixtina das ſich entwickelnde Syſtem unendlichfach ſich auseinanderbreitet und in Variationen ſich vervielfacht, führt ſeine abermalige Wandlung und Steigerung im Aufbau der mediceiſchen Skulpturen nun zu der äußerſten Konzentration, Vereinfachung und Sammlung aller Formen, die um ſo klarer ſichtbar werden läßt, wie die immer reiner das Ganze beherrſchende Menſchen-

geſtalt die Löſungsmöglichkeiten wie das Kernproblem ſchon in ſich ſelber trägt und in dem angedeuteten Entwickelungsgange die verſchiedenen Bewältigungsſtufen der ſich ſteigernden Aufgabe nacheinander durchläuft.

So bauen ſich in ihrer notwendig aufſteigenden Reihe — bedingt durch das immer höher ſich hebende Zentrum der Geſamtdurchbildungsmöglichkeit — gleich Markſteinen die Herrſchergeſtalten und Schöpfungsprinzipien der drei Stufen auf: Das Heer der geplanten Sklavenſtatuen des Juliusgrabes, die zwölf Propheten und Sibyllen der Sixtina und die beiden Herzöge der mediceiſchen Kapelle, bis im Chriſtus des Weltgerichtsgemäldes dieſe Folge ihren letzten und vereinigenden Abſchluß findet. Denn auch das Weltgewühl dieſes letzten, ungeheuren Bildes läßt ſich — wie noch genauer zu verfolgen ſein wird — in ſeiner Gliederung als ein Ergebnis, als letzte Schlußform jenes angedeuteten Syſtems begreifen und ſeine mittlere, nun einzig herrſchende Geſtalt verſinnbildlicht noch einmal das Schöpfungszentrum der erreichten Oberſtufe, von dem, als von dem höchſten, innerlichſt gewordenen Kraftquell aus, das nun bemeiſterte und einheitlich geordnete Weltall ſich von neuem zu dem Strom der Mannigfaltigkeit entäußert, wieder zurückkehrend und wie im freien Spiel gleichſam verrauſchend, nachdem der in den Werken rein aufſteigende und ſich durchſetzende

Entwickelungsgang die volle Bindungs- und Erfaſſungsmöglichkeit dieſes Unendlichen durch ihre immer ſtrengeren Reifeformen durchgeführt hat.

Nur eine Lücke ſcheint dieſe Reihe wachſender Verinnerlichung und Vereinheitlichung des ſchöpferiſchen Grundprinzips und der beherrſchenden Geſtalten aufzuweiſen – dadurch, daß die Vielheit des ſixtiniſchen Propheten- und Sibyllenchors der zweiten Stufe ſich bei den Mediceergräbern zur Zweiheit der beiden Herzogsſtatuen der dritten Stufe wandelt. Denn jene Spaltung grundſätzlicher Polarität ſcheint erſt erreichbar auf Grund der aus dem Vielfachen zuvor organiſch gewonnenen Einheit. Erſt dieſe kann aus ſich heraus zu jenem inneren Gegenſatze führen, der in der Sixtina noch nicht in den Prophetengeſtalten, ſondern erſt in den Bildern der Oberſtufe ſelbſtändig offenbar wird.

Gerade dieſes Mittelglied iſt aber in Wirklichkeit vorhanden als das einzige ausgeführte Produkt der Zwiſchenzeit zwiſchen der ſixtiniſchen und mediceiſchen Schöpfung: Es iſt die Moſesſtatue mit den beiden — im Louvre befindlichen — Sklavenfiguren; von 1513–1516 entſtanden bzw. begonnen als Wiederaufnahme des geänderten Juliusgrabentwurfs und als die einzigen vollendeten Stücke dieſes Werks. Nicht zwiſchen dem Juliusgrab und der Sixtina, ſondern zwiſchen der ſixtiniſchen und mediceiſchen Kapelle vermittelnd,

erfüllen diese Bindeglieder die beiden oben ausgesprochenen künstlerischen Forderungen jenes Überganges. Nicht anders wenigstens scheint die vielseitige Bedeutsamkeit dieser thronenden Kolossalfigur restlos und einfach auflösbar als durch die Erkenntnis jener in ihr schlummernden, noch unmittelbar vereinigten Gegensätzlichkeit, die dann in den zwei Herzogsstatuen erst auseinandertritt — ganz einerlei wie diese Gegenpole auch benannt sein mögen, denn es handelt sich um bildlich darzustellende Prinzipien, die umfassender sind als die sie bezeichnenden Begriffe.

Moses und Paulus waren in dem Juliusgrabentwurf für die Plattform der Mittelstufe ausersehen, und mit ihnen zwei weibliche thronende Figuren – das tätige und das beschauende Leben. Diese vier Skulpturen haben sich zur Freskoreihe der Propheten und Sibyllen vervielfacht, in deren Kreis doch Moses, der gewaltigste der Propheten fehlt, als habe ihn die Schöpfermacht noch in geheimer Tiefe zurückbehalten als einen eigenen Entwickelungskern von anderer Richtung. – Jedenfalls ist die Gestalt, zu der der Bildhauer nach Vollendung der Sixtina sich wandte, eine andere als die im ersten Juliusgrabentwurf geplante, und wieder eine andere als der einheitliche und ideelle Typus, der in den Propheten und Sibyllen malerisch Gestalt gewonnen hat, auch abgesehen von dem so verschiedene Prinzipien bedingenden Übergang von der Skulptur zur Malerei und wieder

von der Malerei zur Skulptur. Die Fülle ſchöpferiſcher Geſichte, die der Pinſel verhältnismäßig raſch und gleichzeitig wirklich werden ließ, ſammelt ſich in dieſer einen marmornen Geſtalt. Gleichgiltig ob noch mehrere geplant ſein mochten – alle Kräfte ſtrömen jahrelang in dieſe eine, erſte, einzige Geſtalt des Moſes und ſteigern ſie zum Kosmos, der den Gehalt der früheren Schöpfung, auch ſeinen weiteſten Andeutungen nach, ſchon in ſich ſchließen muß – nicht im Prinzip der früheren, ſondern der neuen, völlig anderen Schöpfungsſtufe, die nun das in den Deckenmittelbildern viſionär ausgebreitete Problem in eine einzige, in ſich geſchloſſene Menſchengeſtalt plaſtiſch zu verinnerlichen ſtrebt.

So wird die Moſesſtatue, als charakteriſtiſche Durchdringung denkender und handelnder Kräfte, zum Urbild der im Menſchen als einem Ganzen verkörperten vollkommenen Löſung des urmenſchlichen Problems, in ſeinen beiden Hauptanſichten – im Profil die trotzig ſteil anſteigende verhaltene Wucht der ungeheueren Tatkraft, und von vorn die königliche Ruhe der wie ein Gebirge thronenden geiſtigen Majeſtät des Denkenden und Schauenden – noch typiſch jene Gegenſätze weiſend, die in ihm unteilbar rein verbunden ſind. Herrſcher ſeines Volkes, der Führer ſeiner Geſchicke und der Schöpfer ſeiner Art, durchlebt dieſer Vollender aller Tat- und Willensmacht ſelbſt doch den höchſten Augenblick der Denkgewalt, da er das Weſen

dieſes ſeines Tatbereiches ſich anſchauend offenbart als das Geſetz. Die Tatgeſetze denkend – in dieſem größten ſchöpferiſchen Vorgang des Denkenden und Handelnden zugleich verkörpert Moſes den Geſamtgehalt ſeines geſchichtlichen Urbilds ſowohl wie der geſchloſſenen Vollendungseinheit jener tiefſten Weſenselemente des Menſchlichen überhaupt.

Dieſe Statue iſt allein, notwendig, eine Welt für ſich. So wie ſie geworden – weit über die Skizzen des Entwurfs und über die Propheten ſelbſt hinausgewachſen – iſt überhaupt kein Gegenſtück zu ihr möglich, wenn ſie auch nach wie vor nur im Zuſammenhang des ganzen Aufbaus ihre eigentlichſte, innerſte Bedeutung erfüllen kann. Nicht nach oben richtet ſich hier dieſer Zuſammenhang – denn die hier in der Mittelſtufe, in der Moſesſtatue, ſchon gewonnene Einheit kann ſich nicht noch einmal zu einer höheren Stufe ſteigern und zuſammenfaſſen – ſondern nach unten, wo die zwei einzig ausgeführten Statuen der Unterſtufe, die beiden Sklaven, jenem über ihnen Thronenden entgegenragen, als die getrennten, elementaren Mächte, die er auf höherer Stufe in ſich vereinigt. So wie im Moſes die beiden Herzogsſtatuen, ſo ſchlummern in der einfachen und materialſten Urform körperlichen Kampfes in den Sklaven ſchon die großen Gegenſätze von »Tag« und »Nacht«, »Abend« und »Morgen«. Nicht etwa iſt hier im Keim das Kommende ſchon vorgebildet; nur die Schöp-

fungsmächte, die einſt noch zu jenen Gegenſatzgeſtalten ſich entäußern, offenbaren ſich ſchon hier in ihrer Kraft und ihrem Weſen, wenn auch noch unter veränderten Bedingungen. Menſchlich, zu jenem einen großen Menſchenbild des Moſes, hat ſich die Geſamtidee des Werks durchſättigt und im Menſchenbilde treten ihre inneren Gegenſätze auseinander, im Symbol der Unterſtufe laſtender Kämpfe zu den zwei verkörperten Hauptweſensrichtungen des Menſchen ſelbſt, des erdgebundenen; hier im Untergeſchoß die neuen Grundlagen für die Neuordnung des ſich abermals aufbauenden Geſamtplans legend.

Noch weiter als die Geſtalt des Moſes entfernen ſich die ausgeführten Sklavenſtatuen von ihren alten Skizzen. Statt jener »homogenen Folge dekorativer Motive« entſteht nur ein einziges, doch alles erſchöpfendes Kontraſtpaar: der in höchſter, wildverzweifelter Anſpannung vorwärts drängende Trotz des Haß- und Krafterfüllten willensmächtigen Gefeſſelten, und die nach rückwärts ſinkende Ruhe des ermattet und gelöſt Ergebenen, zum Schickſal ſich Heimflüchtenden, das letzte Los geheimnisvoll und unergründlich, weiblich faſt, Hinnehmenden, Empfangenden, deſſen Sterben nur ein ſchwermutvoll tief in ſich ſelbſt verſinkendes Einatmen iſt.

Gerade dieſe Vollendung des künſtleriſch Erreichten aber – nirgends wird dies klarer deutlich als hier – iſt zugleich der innerliche Grund

dafür, daß das Werk ins Stocken geraten mußte. Wenn diese beiden Statuen schon den höchsten Inhalt der Unterstufe völlig in sich fassen und zum Ausdruck bringen, muß eine Weiterführung dieser Stufe unmöglich werden. Die unaufhaltsam vorangeschrittene schöpferische Übermacht dieser neu sich bildenden Gestalten zersprengt die alten Pläne der Gesamtordnung, weil in den neuen Formen in gesteigerter Ausdrucksmöglichkeit das Ganze reiner schon enthalten ist als vorher in der vielfachen Variation des gleichen Themas – und so stehen sie allein, einsam, wie abgebrochen, doch in sich vollendet.

Und dieses gilt auch von der ganzen Schöpfung selbst, wie sie in dieser Phase sich im Moses und den beiden Sklaven schon erschöpft. Ihr Aufbau und Zusammenhang verkörpert das Gesamtsystem nach seinen inneren Prinzipien, im Plastischen gleichsam vorweggenommen, für diese hier erreichte Stufe seines Umwandlungsprozesses schon vollkommen und in sich geschlossen. Wie später die Mittel- und Oberstufe der mediceischen Kapelle, so umfassen in dieser Konzentration Unter- und Mittelstufe schon das ganze Problem gelöst in sich, und darum scheint kein Weg von ihnen weiter zu führen zu dem doch geforderten Aufbau des ganzen Denkmals, dessen Krönung auch die Oberstufe in den einheitlich aufsteigenden Prozeß mit einbezieben müßte.

Wenigstens dünkt uns dies der letzte und eigent-

liche Grund dafür, daß Michelangelo das Juliusgrabmal in dieſer Ausarbeitung niemals weiterführte, oder doch all den Hinderniſſen, die die Zeitereigniſſe der Weiterführung entgegenſtellten, ſo bereitwillig, wie im Geheimen ſchon nach anderen Zielen hin gerichtet, nachgab. So ſehr dieſes Äußere oftmals gegen ihn war, ſo iſt doch kein Zweifel, daß nur allein ſein eigener, bewußter oder unbewußter Wille hier das letzthin Entſcheidende geweſen iſt, und dieſer Wille hing von ſeinen ſchöpferiſchen Kräften und Möglichkeiten ab. So wie er 1516, nach dem dritten abgeſchloſſenen Kontrakt, von der ſcheinbar eben erſt recht in Fluß gekommenen Arbeit am Juliusdenkmal wegdrängt zu dem ganz neuen Unternehmen der Lorenzofaſſade, das ihn für Jahre in nutzloſe Pläne, Verſuche und Verhandlungen verſtricken ſollte, indes eine neuerliche Inangriffnahme des alten Werks charakteriſtiſcherweiſe wieder nur in einer ſelbſtändigen Variante abermaliger Sklavenſtatuen ſtecken bleibt, ſo greift er 1520 aus innerſtem Inſtinkt den neuen Plan der Mediciſakriſtei auf, und ganz im Gegenſatz zum widrigen Mißlingen der vorhergehenden Jahre wächſt hier der überzeugendſte Erfolg wie von innen heraus der höchſten Vollendung zu, trotz der längeren Unterbrechung von 1521–23 und trotz der vielen, das letzte Jahrzehnt der Arbeit zerreißenden Zufälle – weil die Löſung dieſer neuen Aufgabe endgültig auch die Forderung der älteren erfüllte!

Freilich führt kein Weg direkt vom Moſes zu den beiden Feldherren – ſie ſind erſt die Endpunkte langwieriger Entwickelungen, in denen ſich von neuem und von vorn ein urſprüngliches Prinzip des ganzen Grabmalaufbaus durchſetzt. Das vielverſchlungene Gewebe ſeines Werdens aber zeigt eben die Syntheſe deſſen, was von anbeginn als Doppelforderung ſchon wirkſam war. Wir brauchen die noch ungelöſte Frage der Entwickelung und Abfolge jener Wirrnis von Entwürfen und Zeichnungen zur mediceiſchen Kapelle hier nicht zu berühren. Aus ihrem Chaos aber laſſen ſich unzweifelhaft zwei große Hauptgruppen herausheben: Das eine dieſer Richtungszentren iſt der Plan des Freigrabs, inmitten der Kapelle, mit je einem Sarkophag an jeder der vier Seitenwände. Die alte Idee des Juliusgrabdenkmals von neuem, urſprünglich, aufnehmend, zeigen die vielfachen Skizzen dieſer Reihe den Verſuch, vor allem zu einer geſchloſſenen architektoniſchen Löſung zu gelangen, an deren mannigfach wechſelndem Aufbau das Skulpturale noch mehr dekorativ nur erſt an zweiter Stelle ſteht. Im Gegenſatz hierzu ſchart ſich die andere Hauptmaſſe der Entwürfe um das Projekt des Doppelwandgrabs, mit zwei Sarkophagen an der einen Kapellenwand gedacht – wobei ganz unentſchieden bleibt, ob dieſes Wandgrab zunächſt noch in doppelter Ausführung als voller Erſatz des Freigrabs mit ſeinen 4 Sarkophagen geplant war, oder ob es ſchon

von anfang an inmitten von zwei Einzelgräbern der Herzöge zum Hauptmonument der Kapelle beſtimmt geweſen iſt. Hier iſt die Architektur der Wandfläche nunmehr die Folie für das verwickelte und vielfach wechſelnde Syſtem der Skulpturen, deſſen verſuchend ſich wandelnde Formen immer aufs neue beide Prinzipien deutlich machen: die ſtufenförmige Gliederung im Aufbau zur befreienden, beruhigten Höhe und die Teilung nach den beiden Grundcharaktertypen in der ſeitlichen Anordnung jeder Stufe für ſich.

Beſonders in letzterer Hinſicht zeigt die Fülle der verſuchten Gegenſätze – ſowohl in Statuen auf und über den Sarkophagen, als auch in verſchiedener Reliefdarſtellung – wie mannigfach der Künſtler ſeine Grundideen durcharbeitet, wie auffallend er dieſen Ideen mit den verſchiedenſten Mitteln und von ganz verſchiedenen Gebieten aus immer deutlicher und immer reiner Ausdruck zu verleihen ſtrebt. Es brauchen hier nicht im einzelnen die Berührungspunkte verfolgt zu werden, die jene Idee der Zweiheit im Menſchlichen mit dem Gedankenleben der Zeit, vor allem mit dem großen Vermächtnis Dantes und Platos verbinden – ſo zweifellos auch ſelbſt ihren feinſten Veräſtelungen in jenen Skizzen anſchaulich nachgegrübelt iſt – noch ſei dem Wahn gehuldigt, als könne die Entwickelungsfolge der Entwürfe je als eine endgültige Reihe konſtruiert werden. Zeigt doch all jenes Studienmaterial nur um ſo ein-

leuchtender, wie nach langer Vorbereitung und Durcharbeitung die geniale schließliche Lösung eintrat als eine plötzlich und unerklärt kommende Intuition, in der Vollendung alle Bedingungen dieser Schöpfung rein und restlos erfüllend.

Darum ist es auch gleichgültig, ob neben den beiden Herzoggräbern an der Ausführung auch des dritten Doppelwandgrabs bis zum Schluß noch festgehalten wurde oder nicht. Denn dieses Mittelmonument, seinem Platz nach die Krönung der beiden Seitengräber, bleibt der inneren Entstehungsfolge und Bedeutung nach eine Vorstufe der wirklichen Lösung des Ganzen, wie sie in der Zweiheit der beiden Seitengräber vollkommen und endgültig schon ihren Ausdruck fand. – Das einzige von jenem mittleren Doppelgrabmal ausgeführte und erhaltene Restglied, die Mittelstatue der thronenden Madonna, repräsentiert darum dies Monument mehr als symbolisch in seiner gegenwärtigen Bedeutung als außerirdisch-göttlicher Bezugspunkt der Skulpturen beider Seitengräber. Denn der Wert seiner so vielfach umgewandelten und durchgearbeiteten Konzeption beruht auf ihrer Fruchtbarkeit, die höhere und letzte Lösung in den Seitenmonumenten vorzubereiten, anzuregen, ihren Eintritt zu ermöglichen. So wie noch jetzt auch äußerlich erst von dem Sinn dieses vergöttlichten Schlußmittelgliedes aus die Einheit wie die Gegensätzlichkeit und Steigerung der sechs

Figuren auf den Seitengräbern ſich zum voll erreichten Ziel zuſammenſchließt.

Hier iſt dies Ziel der Einheit bis ins Innerſte vereinheitlichte Form geworden. Ein jedes Kunſtwerk trägt den Pol der Einheit in ſich ſelbſt, von dem aus es die Mannigfaltigkeit und damit das Problem des Künſtleriſchen zu bewältigen vermag. Eben von hier geht auch ſein eigenes Werden, geht die Ausführung und reifende Entwickelung des Werkes aus, um das im erſten Keim ſchon fruchtbar wirkende, vorausgeſetzte Ziel allmählich immer reiner zu erreichen. Dieſer Einheitspol und Keimpunkt lag beim erſten Juliusgrabentwurf noch in dem Fundament, als ſchöpferiſcher Quell der Sklavenſtatuen, um von der Unterſtufe aus nach oben bauend das ganze Werk organiſch zu bemeiſtern. Er liegt hier bei den mediceiſchen Skulpturen – nach der aufſteigenden Durchwanderung und Durcharbeitung dieſer Stufenreihe, wie wir ſie im Gang der großen Werke zu verfolgen verſuchten – nun in der Oberſtufe und beherrſcht von hier, gleichſam von dem erreichten Gipfel aus, den nunmehr völlig durchgeſtaltet unter ihm gelegenen Aufbau des vollendeten Geſamtwerks, den die ſchöpferiſch lebendige Bewegung von dem Höhepunkt her hemmungslos durchſtrömt. Ihr Fluß verbirgt hier faſt die alte Gliederung, ſo innig ſchieben ſich die Stufen ineinander zu einer einheitlichen Gruppe, die ihre Gegenſätze in der

eigenen Spannung schon dynamisch ausgleicht. Nurmehr die rein verschmolzenen Elemente einer überwundenen Zweiheit werden sichtbar, nurmehr ein Oben und Unten des Lichts und des Dunkels, deren Zwiespalt zu einem lebendigen, einfachen Ganzen vereint ist.

Quellpunkt und Ziel sind hier zu Einem geworden. So zeigt sich oben schon die höchste Einheit nur im Bild des Gegensatzes, und sie ist nur in der Doppeleinheit der beiden thronenden Standbilder der sich gegenüberliegenden Herzogsgräber zu erfassen. Und wieder spaltet sich gleichsam die plastische Idee an jeder Wand bei ihrem Niedersinken durch die andere Sphäre zu der gegensätzlichen Zweieinheit beider Sarkophagfiguren – doch mit dieser Doppeltrias der in Dreiecksform verbundenen und so die Kluft des Gegensatzes überwindenden Gestalten ist das innerste Problem des Ganzen in seiner offenliegenden Verknüpfung restlos aufgelöst. Die ausgespannten Enden münden wieder ineinander, und die Zauberformel dieser völlig und ausschließlich sichtbar, anschaulich gewordenen Verschlingung der geklärten, ausgereiften Formen beherrscht – auf die einfachste, reinste der Erscheinungsmöglichkeiten konzentriert – den ganzen Kosmos der seit jenem ersten Plan erstandenen Fragen und erfüllten Forderungen.

Von hier aus wird es auch verſtändlich, daß nurmehr auf einem Weg allein ein ſchöpferiſches Weitergehen noch möglich war – ſollten auch nach dieſer letzten Löſung und abſchließenden Verarbeitung der Aufgabe noch einmal ihre unerſchöpflichen Prinzipien für ein großes Werk umfaſſend fruchtbar und lebendig werden, gleich als könnte ſich der Schöpferwillen an dem Rhythmus jenes Ganzen nicht erſättigen, der immer noch und immer wieder ſeine Schaffensform durchklingt. Er könnte ſich nach der erreichten, geſteigertſten Konzentration des letzten Löſungsabſchluſſes nun nur im Gegenteil an einer ausſtrömend ſich wieder lockernden Erweiterung und Vervielfältigung des endgültig Gewonnenen genug tun, die für den durchgeſtalteten und abgelaufenen Prozeß nichts Neues, Höheres mehr bringen kann, noch braucht und will – weil jenes letzte Ziel eben erreicht iſt – ſondern die allein das nun Erreichte wie im freien Spiel der Variationen immer reicher ſteigernd, wiederholend und verknüpfend ausgeſtaltet zu dem ſouverainen Formenſchlußgeſang des greiſen Meiſters.

Dieſe Stellung in dem großen künſtleriſch-genetiſchen Geſamtprozeß möchten wir dem Weltgericht zuweiſen, trotz des ungeheuren in ihm dargeſtellten Inhalts. In ihm verrauſcht gleichſam, noch einmal zu der mannigfaltigen Unendlichkeit des ganzen Daſeins ausgebreitet und ausſtrahlend von dem letzterreichten höchſten Zentrum, das zu Anfang

aufgeſtellte, in der Steigerung der Werke immer ſchärfer, reiner, inniger bewährte Formſyſtem, das hier nun, wieder mit den unbeſchränkten Mitteln maleriſcher Darſtellung, die ſtrengen Linien ſeiner ausgebildeten Geſetzlichkeit in die unendlichfache Fülle menſchlicher Erſcheinungswelten auflöſt, ohne ſeine in allem Fluß beharrenden Zuſammenhänge irgend aufzugeben.

Wieder ſpannt ſich zwiſchen oben und unten der Widerſpruch und Gegenſatz, in ſeinem Kampfplatz nun zum rieſenhaft endloſen Weltraum erweitert, deſſen von Wolken durchzogene Flucht von den himmliſchen Höhen bis zum hölliſchen Abgrund lückenlos ein einheitliches, wogendes Geſtaltenchaos ausfüllt bis zur letzten verdämmernden Ferne. Doch dieſes, allebendiger Raum gewordene, ſchwebende Weltall ſtürzender und ſteigender Körper beherrſcht eine einzige, übergewaltige Mittelgeſtalt – der ſchöpferiſche Mittelpunkt der Oberſtufe. Was ſich in der Moſesſtatue ankündigt, was in den beiden Herzogsſtatuen auf der Oberſtufe der Mediceergräber auseinandertritt, gleichſam gehalten von dem zwiſchen ihnen einſam thronenden Madonnenbild des Göttlichen – das in dem Juliusgrabentwurfe auch zu oberſt ſchwebend ſchon geplant war – das offenbart ſich hier in ſeiner Schlußerſcheinung an derſelben Stelle nun erſt wirklich, einheitlich, allüberragend, als Gott ſelbſt. Der Zielpunkt wie der Untergrund

des ganzen Entwicklungskampfes ist zur Sichtbarkeit heraufgekommen.

Nicht mehr der Mensch, noch menschlicher Sehnsucht Entstammtes, sondern die ewige, richtende Gottheit tritt hier, eingegangen in das Werk, als offenbar gewordene Erfüllung und Rechtfertigung des innerlichen Ringens dem ganzen Weltall gegenüber, unmittelbar entscheidend, einheitlich, allein. Die Figur der Gottesmutter ist ganz nebensächlich, in kleinerem Maßstab, fast wie der »Nebenpilaster« einer Barockarchitektur der einen Hauptgestalt angelehnt, nur als Verbindungsglied zwischen dem weltrichtenden Christus und der seines Spruchs harrenden Menschheit. In einer früheren Skizze zum Gemälde kniet Maria, als Bekrönung der wie eine Rauchwolke aus der Erde aufsteigenden Menschenschar, noch fürbittend mit ausgebreiteten Armen vor ihrem göttlichen Sohn, der mit auffahrender Bewegung die Verdammten abwärts schleudert. In der endgültig durchkomponierten Anordnung schmiegt sie sich – in tiefsinnig geisterhafter Umkehrung des Madonnenmotivs – fast kindlich an die eine, das Weltall richtende Gestalt des ewigen Gottes, in dem schon innerlich die beiden Strömungen vereinigt sind. In ihm kreuzt und erfüllt sich, formal wie inhaltlich, der große Zwiespalt, der das ganze ungeheure, ihm untertane Dasein bang zerreißt. So wie sich Tod und Leben, in ihrer äußersten Steigerung zum ewigen Sieg und zur ewigen Verdammnis, in seiner Entscheidung be-

gegnen, so hebt schon äußerlich, dynamisch sichtbar die göttliche Geberde seiner Rechten den ganzen Strom der linken, aufstrebenden Hälfte des Weltalls empor, indes die abweisende Linke die andere Hälfte abwärts sinkend niederstürzt. Enger noch sind in beherrschter Spannung hier die Gegensätze fest verflochten, da auch die aufgehobene Rechte zugleich nach rechts den Fluch hinunter schleudert und die Linke für die aufwärts Flehenden die Seitenwunde weist. Allein das Antlitz Gottes ist von unbewegtem Ernst, in überirdisch ausgeglichener Ruhe die Majestät des Gottesrichters kündend, der Herr ist über Tod und Leben, Herr des Daseins.

Dieser höchste Kräftemittelpunkt, dieses in eine einzige, dereinst von weißem Licht umloderte Gestalt gebannte Spannungs- und Bewegungszentrum, das im Aufstieg durch die früher durchgearbeiteten Werksysteme wie als letzter Niederschlag, als reifste Frucht gewonnen worden war, strahlt nun gleichsam die eingesogene, durchläuterte, vielfach gesteigerte formschöpferische Energie in immer weiteren Wellenkreisen als beherrschtes, körperlich erscheinendes Weltdasein aus, mit ihrer Formenfülle immer wieder jene grundlegende prinzipielle Gliederung verdeckend, überflutend und umkleidend. Am sichtbarsten ist diese letztere noch in der Mittelgruppe der den wiedererstandenen Christus erschüttert und entsetzt umringenden Märtyrern, Jüngern und ersten Menschen. Auch die in den Mediceer-

gräbern zur Dreiecksgruppe ſitzender Geſtalten verſchmolzene Ober- und Mittelſtufe iſt hier in der gleichen Weiſe als kraftverknüpfte Dreiecksform erhalten, die von den beiden mächtigen, zu Füßen Chriſti ſitzenden Märtyrerkörpern in ſeine über ihnen vom Thron aufſpringende Geſtalt aufſteigt. Ihre Dreiheit iſt der Kraftverteilungsherd des ganzen Bildes. Wie links des Laurentius mächtige, an Jonas gemahnende, ſich angeſpannt aufreckende Rieſengeſtalt die aufwärts drängenden Kräfte der ganzen emporſtrebenden Bildhälfte in ſich ſammelt und ſie förmlich in die obere Zentralgeſtalt hineinſchiebt, ſo zuckt die Bewegung Chriſti rechts nach abwärts, aufgeſammelt und in ihrer Weiterleitung noch geſteigert durch den Körper des Bartolomäus, der das Martermeſſer zu Chriſtus emporhebt und nach rechts als furchtbares Symbol ſeine geſchundene Haut hinunterhängen läßt zum Kampfgewühl, das dort noch in den Lüften tobt. Dies Fallen wiederholt ſich weiter unten in dem grauenvoll ſtumm durch die Luft Abſinkenden bis zu dem Sturz der aus dem Höllenkahn Hinausgeſchleuderten, ſodaß die Armbewegung des göttlichen Richters unmittelbar, mit ungeſtüm anwachſender Gewalt, wie ein ſchneidender Blitz durch die Bildtiefe ſchräg nach abwärts führt.

Wie aber dieſes Mitteldreieck eingebettet iſt in die den Gott umringenden Scharen, die ſo die beiden Stufen nach oben hin in lückenloſem Fluß noch inniger verſchmelzen und ſich noch einmal

rechts und links wie in zwei ungeheuren Pfeilern in den gigantischen Gestalten Petrus' und Adams sammeln, so ist die ganze Mittelgruppe wieder zu beiden Seiten von den großen, an sie grenzenden Nebengruppen voll umfaßt, die ihre festgehaltene Spannung zur anschaulichen Verarbeitung und Durchkämpfung des auseinandertretenden, aktiven Widerspruchs erweitern. Im Hindergrunde sich nach oben ins Gewühl der Seligen verlierend, bringen ihre Gestaltenscharen im Vordergrund den Kampf zum Austrag als ringenden Übergang zwischen oben und unten, links die Erlösten siegreich aufwärts hebend, rechts die anstürmenden Verdammten zur Unterwelt hinunterstürzend, inmitten geschieden von dem schwebenden Posaunenengelchor des Strafgerichts und der Erweckung. – Doch noch ein letztes Mal vervielfacht sich die wiederholte Spannung beider Pole, den ungeheuren Raum ausfüllend, in den zu oberst und zu unterst sich anschließenden Endgruppen, die auf dem Grund des Bildes den untersten Ausgang darstellen: den Anfang des Aufsteigens im Erwachen und Emporschweben der Leichname, die sich im Morgengrauen des jüngsten Tages aus dem Gräberfeld der Erde wühlen; rechts den Absturz und das Ziel des Sinkens in dem Qualenabgrund vor dem Höllenrichter – indes zu oberst, hoch über den Wolken und den seligen Erweckten, aus den Bogen der nach oben die Bildwand schließenden Lünetten, wie aus fernsten Himmelsräumen die himmlischen

Heerſcharen wie ein Wirbelſturm nach vorn und zueinander brauſen, die Werkzeuge des göttlichen Martyriums tragend, in ihrem Sturmlauf die das All umfaſſende, durchraſende Gewalt des einen göttlichen Kraftzentrums bis ins Äußerſte veranſchaulichend. Die Linien ſeiner Wirkung gehen ſo diagonal durch das geſamte Bild, und oben, an ihrer Kreuzungsſtelle, hält und beherrſcht das ſchrankenloſe Flutgewoge des in Kräfte aufgelöſten Ganzen die Geſtalt und die Gebärde Chriſti, des allmächtigen Gottſohnes.

Nur dieſe innerliche, dynamiſche Struktur des ganzen Aufbaus ſollte hier hervorgehoben werden, nicht Einzelheiten noch Geſamtinhalt des ungeheuren Bildes, deſſen geiſterhafte Größe vor allen Worten und nachtaſtenden Gedanken ungreifbar und geheimnisvoll zurückweicht. Doch dieſe feine Innengliederung und Anordnung des Formenorganismus iſt erkennbar, und ſie iſt unſerem Erachten nach erſt ganz begreiflich als das letzte Endprodukt des großen Formbildungsprozeſſes, dem wir vom Juliusgrabentwurf an nachzugehen verſuchten. In dieſe Linie eingeordnet, erſcheint die vieldurchdachte, ein Weltſyſtem für ſich bedeutende Kompoſition des Weltgerichts als ſich erweiternder, bereichernder Ausfluß des ſchon durchlaufenen, an ſein Ziel gelangten, gewaltigſten Konzentrationsvorgangs der Kunſtentwickelung, der ſich dies innerlich aufſteigende Syſtem im Schaffensgange Michel-

angelos von Werk zu Werk vollkommener durchgebildet hat, bis dessen Schwerpunkt in den eigenen Lebensmittelpunkt beherrschend aufgenommen war, wie es im Mediceermonument gelang. Nach diesem Höchsten schöpferischer Anspannung bedeutet daher in diesem Sinne selbst die Riesentat des Weltgerichtsgemäldes ein Ausruhen und Verweilen auf der erreichten Herrscherhöhe; in der neuen Überfülle wirkt sich die entstandene und erkämpfte schöpferische Macht frei überquellend aus, die Kräfte gleichsam wieder lösend, flüssig machend, die in dem angespannt ansteigenden Prozeß ihrer Entstehung zu erwecken und zu binden waren und darum dessen Absätze und Knotenpunkte ewig denkwürdig erscheinen lassen, wie die Tatenreihe einer Heldenlaufbahn.

Der Schöpfer selbst scheint auf der Gipfelhöhe dieses letzten, größten Werkes als Gott-Prometheus seiner Formenallmacht sich zu freuen, die sich nur in dem schrankenlosen Weltbild aller Körper und Bewegungen genügen kann — doch bleibt die Kampfspur und der Weg, auf dem er Gott geworden, nicht noch heiliger? In diesem Sinn betrachtet, bricht der Meister in seinem letzten Werk scheinbar fast mühelos die reifgewordene Frucht, die in der Glut des ganzen langen Schöpferganges wie von selbst gezeitigt worden ist. In dieser überströmenden Erfüllung gelingt so noch einmal, verschwenderisch gelöst, die mit dem ersten großen Plan gesetzte Aufgabe umfassendster Daseinsgestal-

tung, die zu bewältigen und zu verwirklichen der Künſtler ſeine großen Werke nacheinander ſteigernd eingeſetzt hat, und da er nun die Bahn durchlaufen, ſeine Schöpferübermacht errungen hat, ordnet ſich in dem letzten Werk die Allerſcheinung des ihm faßbaren Weltdaſeins wie von innen her zum Kosmos, zur geſtalteten, beherrſchten Einheitsfülle, deren Reichtum faſt wie Spiel nach vollerkämpftem Sieg verrauſcht. So außerordentlich das dargeſtellte Thema iſt — der in Erlebnis reſtlos und anſchaulich umgeſetzte größte Augenblick der Geiſtesweltgeſchichte überhaupt — von dem hier ausgeführten Standpunkt aus erſcheint dies vor dem höchſten Gott ſich rechtfertigende Gewühl menſchlicher Formen gleichſam als ausballendes, verklingendes Triumphlied künſtleriſcher Sättigung, in deſſen Endmodulationen die lebenslang ertragene, ausgehaltene, ungeheure Schöpferſpannung ſich beruhigend löſt und ausſöhnt, da der Meiſter nun ſein Werk vollendet, das Begonnene nun ganz und bis zum letzten, bis zum äußerſten, hinausgeführt hat.

Aber widerſpricht nicht dieſer Auffaſſung der Schöpfungsreihe als einer fertigen, vollendeten, die Wirklichkeit? Die zurückgelaſſenen Fragmente, die Michelangelo im Alter noch ſelbſt zum »Flickwerk« des endgültigen Juliusgrabdenkmals zuſammenfügte, ſo wie es jetzt noch die Kirche S. Pietro in vincoli birgt? Jenes dort um die Moſes-

ſtatue her notdürftig aufgebaute, unzulängliche, verfehlte Wandgrab für Papſt Julius ſcheint ein negativer Abſchluß dieſer Arbeitsreihe, der neben dem von uns hervorgehobenen poſitiven als dunkler Gegenpol und trüber Schatten ſteht, »ein Erdenreſt, zu tragen peinlich«. — Immer kam der Anſtoß zu den großen Werken, die neben und vor dem Juliusgrab vollendet wurden, von außen, als ganz neuer, fremder Auftrag, der die Fertigſtellung des urſprünglichen und allererſten immer wieder hinausſchob und verhinderte. Doch während dieſe Reihe von außen her ſcheinbar erzwungener Abſchweifungen zum eigentlichen großen Entwickelungsgang des einen Werkes wird, der über die Sixtinadecke und die Mediceergräber zum Weltgericht führt, begleitet ſie wie eine Schattenfolge die Reihe der immer kleiner werdenden Entwürfe, der Abſtriche und Reduzierungen des alten Grabmalplans, und als der greiſe Künſtler nach Beendigung auch ſeines letzten Werkes, des Weltgerichts, nun endlich frei geworden, die älteſte Verpflichtung nach nunmehr 40 Jahren einlöſt, da hat er gleichſam nichts mehr in den Händen. Es bleibt bei jenem notgedrungenen, von fremder Hand und Zutat noch verſchlechterten Arrangement des Fragmentariſchen, einzig Vorhandenen, deſſen öffentliche Aufſtellung dem Siebzigjährigen Ausrufe qualvollſter Verzweiflung auspreßt: »Ich werde täglich gekreuzigt«.

So begreiflich dieſe Bitterkeit auch iſt, ſo wenig

Grund ist andererseits für uns vorhanden, nach dem Vorausgehenden hier noch einen unerträglichen Widerspruch zwischen dem einst Geplanten und der schließlich erreichten Ausführung zu empfinden. Denn das Wandgrab jener kleinen Kirche steht mit nichten als Epilog zu der Umwandlungsreihe der Juliusgrabentwürfe, sondern ist gleichsam nur die leer zurückgebliebene Hülse des alten Auftrags, dessen Kräfte und künstlerische Möglichkeiten längst alle in den anderen Werken sich verwirklicht haben und eben darum nicht noch ein zweites Mal da sein können. Gerade der hervorgehobene Entwickelungsgang bildet die notwendige Erklärung jener Rückbildung, die in der Tat nur seine negative Seite darstellt und so indirekt die verfolgte, positive, einheitlich fortströmende Schaffensrichtung noch bestätigt. Dies war der Preis, der für das andere Gelingen zu entrichten war. Sind wirklich jene immer neu begonnenen Hauptwerke im Grunde nur ein einziges Unternehmen, das mit dem ersten Grabentwurf notwendig anhob, so ist dies einheitliche Werk eben nur in der Reihe jener Steigerungen selbst zu suchen und nicht noch einmal, davon unabhängig, als eigene Zusammenfassung vorhanden. — Auch die Mosesstatue kann durch ihre nachträgliche Aufstellung nicht aus dem wirklichen, organischen Zusammenhang gerissen werden, der sie, mit den Sklaven zusammen, vor die mediceischen Skulpturen einreiht als den Übergang von der Sixtina

zu dem erſt in jenen völlig durchgeſtalteten Syſtem. Der Künſtler ſelbſt hat es beſtätigt, daß jenes dort notwendig ſtehengebliebene Werk nicht noch einmal als Ganzes und Vollendetes erſcheinen konnte, ſondern daß ein Fragment desſelben, wenn es ſchon notgedrungen aufzunehmen war, nurmehr für ſich, ganz ſelbſtändig und andersartig, gewaltſam zu einem Neuen halbwegs abgerundet werden mußte.

Die Moſesſtatue war das Ziel, zu dem von unten her die Kräfte eines ungeheuren Ganzen ſich vereinigend und ausgleichend anſtiegen. Da nunmehr dieſes Ganze ausgeſchöpft bleibt und nicht mehr zu beſchwören iſt, entfällt auch das zu ihm hindrängende, dereinſt begonnene Fundament – die beiden Sklavenſtatuen werden noch zuletzt von Michelangelo ausgeſchieden – und ſo bleibt die Figur des Moſes gleichſam als herausgelöſter Mittelpunkt für ſich, nun auf dem Boden aufgeſtellt, ohne Beziehungen auf das verſchwundene Ganze, in der Gewalt ſeiner geſammelten Kraftſpannung unverſtändlich, ja bedrückend wirkend. Um dieſe Spannung zu entladen, erfindet Michelangelo zwei neue Nebenſtatuen, die er noch eigenhändig gemeißelt hat. Es ſind ganz andersartige und unſelbſtändige Figuren, zu dieſem neuen Zweck und von dem neuen, barocken Stilgefühl des Alters gefordert, das ſo wenigſtens noch eine einheitliche, wenn auch ganz neuartige Anordnung des Fragmentariſchen ermöglicht. Wie der Koloß des Moſes,

in eine Mittelnische eingepreßt, seine Gewalt erst in den beiden Seitengliederungen des dreiteiligen Bauwerks verklingen läßt, so beruhigt sich in den beiden weiblichen, dienenden Gestalten, die in diesen Seitennischen aufgestellt sind, erst die bildnerische wie inhaltliche Bedeutung der sie überragenden, widerspruchsvollen Mittelstatue.

So ist hier, in einer eigentümlichen – durch die nachträgliche Zwangslage ausgelösten – förmlichen Umkehrung des schöpferisch-genetischen Prozesses, der zur Synthese der Mosesstatue und von da im inneren Weitergang des Werkes zur Doppelheit der mediceischen Herzogsstandbilder führte, eine nachträglich auflösende und erklärende Rückschöpfung eingetreten, gleichsam eine Wiederspaltung der in der Mosesstatue ausgeglichenen und verknüpften Energie – nicht mehr nach vorwärts in der Richtung der auch in der Zweiheit noch synthetisch fortschreitenden Steigerung, sondern von dem früher hier erreichten Zentrum aus ausbreitend und auflösend. Die beiden so entstandenen, freigewordenen Entfaltungsenden aber – gemäß dem Denkmalscharakter hier in religiöser Färbung und in weiblicher Gestalt der Mittelfigur untergeordnet, als „kontemplatives" und „aktives" Leben, Rahel und Lea – spiegeln nur abermals und, wie aus obigem hervorgeht, naturgemäß die alte Zweiheit der letzten Grundprinzipien wieder, die schon bei der allerersten bildhauerischen Inangriffnahme des ureinen Werkes in den beiden Sklavenstatuen

ſchlummert, die auf der Gipfelhöhe in den beiden Herzögen ſich dokumentiert und die, dem Weſen nach, im Knotenpunkt, der Moſesſtatue, vereinigt liegt, ſo wie dereinſt in dem Entwurf auch neben Moſes zwei weibliche Geſtalten, das aktive und beſchauende Prinzip verkörpernd, thronen ſollten.

Dieſe andauernde Übereinſtimmung und Wiederholung der immer gleichen einfachen Prinzipien beweiſt ſo noch einmal vom letzterreichten Punkt aus das im Früheren von uns Ausgeführte und beſtätigt, daß der greiſe Künſtler zu ſeiner vollbrachten Tat, der höchſten Daſeinsumfaſſung und Geſtaltung, nichts mehr zu ſagen brauchte. Nicht weil er von jenem letzten Sein und Weſen nichts Weiteres mehr ſagen konnte oder wollte, ſondern weil er alles, in ſeinem einheitlichen Werk das All ausſchöpfend, endgiltig geſagt und ausgeſtaltet hatte.

Und was ist es schließlich, was er gesagt hat, was er uns zu sagen hatte? Nicht um den Inhalt kann es sich mehr handeln, der in allem größten Menschenwerk der eine gleiche, einfache und unausschöpfbar tiefe ist – der Sinn und Lebensinhalt alles Dasein – sondern nur mehr um die Art, wie dieses Eine, Ewige erfaßt und ausgestaltet worden ist; um die Bedingungen des Schaffens selbst, gleichsam um Rhythmus und Gesetz des großen Wogenganges in diesem Schöpferozean, den wir als einen einzigen und einheitlichen zu begreifen uns bemühten.

Es gibt, wie sich gezeigt hat, eine Stufe der Erkenntnis oder der Betrachtung, die der vielbehandelten „Tragödie des Juliusgrabmals" eine andere Bedeutung zuweist, als ihr gemeinhin zugesprochen wird, von der aus statt der unzureichenden Fragmente vielmehr das Erreichte und Vollendete des ganzen Lebenswerks hervortritt. Denn sowie nur der Blick dieses Ganze umspannt und als solches innerlich aufnimmt, verschwindet jene Vorstellung des Trümmerfeldes begonnener, nie ganz vollführter Pläne, und aus dem Chaos gigantischen Ringens hebt sich ein einziges, vollendetes, vollkommenes Werk.

Wir haben wenigſtens verſucht, es als ein einziges uns klar zu machen, deſſen umfaſſende Werdenotwendigkeit die Reihe jener ſich ſteigernden Geſtaltungen ins Daſein rief, um ſich in ihrer Wechſelfolge ſelbſt erſt zu erſchöpfen. Zu Anfang und Ende ſtehen die großen Gemälde: die Decke und die Altarwand der Sixtina; inmitten die beiden Gräberwerke: der Moſes mit den Sklaven und die mediceiſchen Skulpturen; dies Ganze wie umrahmt von der, als ein eigenes Werk nicht beſtehenden, Anfangs- und Schlußform jenes allen Wandlungen zugrunde liegenden Projekts des Juliusgrabmals: dem allererſten, wie ein Programm die Aufgabe aufſtellenden Entwurf und der erſchöpften Zuſammenſtellung des Gebliebenen, gleichſam der leer zurückgelaſſenen Hülſe.

Von jenem erſten, überquellenden Ausbruch des wie in einem Traumgeſicht nun ſeines einen Grundproblems gewiß gewordenen Schöpferdrangs erſcheint die Reihe dieſer ungeheuren Werke wie das große, wechſelvolle Atmen des ſchaffenden Genius, ja wie nur ein einziger Pulsſchlag zweier ſich durchkreuzender Bewegungen des Schaffens, das die Stufenfolge ſeines einen, ſich vollendenden Geſamtwerks nur in dem Beſchreiten dieſer beiden Wege zu verwirklichen vermag. Die eine dieſer Richtungen verläuft in den Stationen der Skulpturſchöpfungen, von der überreichen Aufſtellung im erſten Denkmalsentwurf zur immer höheren Konzentration der plaſtiſchen Geſtaltung des Pro-

blems, wie sie über die Mosesgruppe zu der reinsten Lösung in der Mediceerdreiheit vordringt. Entgegen dieser sammelnden, vereinfachenden, abstrahierenden und immer inniger zusammendrängenden Einheitsbewegung entlädt sich gleichsam die anschaulich schöpferische Energie zur Steigerung der malerischen Werke und entfaltet an der Decke wie im „Weltgericht" die schon von Anfang an gesetzte, aber erst durch die Vereinheitlichung ganz beherrschte, immer mächtiger, selbständiger sich ausbreitende Mannigfaltigkeit der Allumfassung.

Verbunden sind beide Gruppen durch den geschilderten Entwickelungsprozeß der in der Aufeinanderfolge ihrer Werke sich durchsetzenden Formkomposition, sowie ganz allgemein durch die diesen Prozeß begleitende und von der Lebensreife selbst bedingte allmähliche Verschiebung des Schöpfungscharakters von der vollkraftfreudigen, sieghaften Jugendfülle zu der strengeren, gesättigten, erhabenen Monotonie des Alters, die sich in der Werkreihe jedes anhaltend langen Schöpferlebens naturgemäß verfolgen läßt. Dazu kommt auch, daß in dem Skulpturwerk der volle Nachdruck auf der späteren Schöpfung, den Mediceergräbern, liegt, die hier die letzte, höchste, vollkommene Lösung bilden, indes von den Gemälden die Sixtinadecke, als noch ansteigende Stufe des Prozesses, die lebensvollere, unmittelbare Wirkung der nach dem Ziel hindrängenden Notwendigkeit vor der trotz ihrer Wucht nur in sich ruhenden Erhaben-

heit des „Weltgerichts“ voraus hat. So bestimmt bei der Vergleichung beider Gruppen die Eigentümlichkeit des Skulpturalen vorherrschend das spätere, bei den Gemälden vorherrschend das frühere Werk — wie diese in den ersten Teilen auch allein ausführlicher betrachtet wurden — doch die tiefe, prinzipielle Gegensätzlichkeit der beiden Gruppen bleibt von diesen Erwägungen ganz unberührt, und sie ist auch keineswegs allein durch die Verschiedenheit bildhauerischer und malerischer Darstellungsart bestimmbar.

Die Verkörperung und einheitlich durchformte Ausprägung des Daseins, wie sie Michelangelo in den Skulpturen seines großen Lebenswerkes, im Moses und den Sklaven und in den Mediceergräbern hinterlassen hat, entfernt sich völlig von den in den Freskomalereien dargestellten religiösen Stoffen. Sie versinkt mit steigender Gewinnung ihrer reinen Einheit gleichsam immer tiefer in ein steinern in sich selbst verschlossenes, abstraktes und gedankenhaftes Geisterreich, dessen schwermütiger Gehalt ganz zweifellos dem philosophischen Begreifen und Erleben viel näher steht als jeder religiösen Regung, die vor den schweren dunklen Schatten dieser ideenstrengen Formen weit zurückzuweichen scheint. Und doch ist diese abstrahierende und stilgebundene Kunst, deren Körperlichkeit als die Fortsetzung und Krönung der antiken Plastik angesprochen werden konnte, nur scheinbar

in der klaſſiſch ſelbſtgenügſamen, nur auf ſich ſelbſt beruhenden, einſamen, irdiſchen Erhabenheit ihrer Geſtalten der tiefen Sehnſucht nach dem Göttlichen und nach Erlöſung fremd – der ſteile Weg des wirklichkeitsgewaltigſten der Künſtler von der urſprünglich gewollten plaſtiſch-mannigfaltigen Umfaſſung alles Daſeins zur ſtarren Einheit der einfachſten, reinſten Lebensform des jenes All beherrſchenden, erkannten und erfaßten Ewigen, das nunmehr faſt wie eine Formel unerhörter Ausdrucksmacht ins Kubiſche gepreßt und in Geſtaltprinzipien aufgelöſt wird, dieſer Weg bedeutet einen Geiſtergang zu dem Geheimnis Gottes, ein über allem Wirrſal irdiſcher Erſcheinungen hinaus am Letzten und Abſtrakten der Geſetze Sichberuhigen; trotz der äußerſten Vollkommenheit organiſcher Geſtaltung doch in Wahrheit nah verwandt dem religiöſen Urtrieb und Erlöſungsdurſt uralter Kunſt, der ſtarr geheimnisvollen Sphinx, dem ſtummen Ernſt der Pyramiden.

Im Gegenſatz hierzu beherrſcht in den Gemälden von vornherein die religiöſe Welt die Darſtellung in allen ihren Themen. Sie bilden in ihrer lückenloſen Folge faſt eine Enzyklopädie des bibliſch-mittelalterlichen Chriſtentums, die, noch geſteigert durch die Spannung und bedeutſame Beziehung zwiſchen den Deckenſzenen und dem Weltgericht, ein ungeheures Drama religiöſer Sehnſucht und Erfüllung darſtellt. Und doch ſind eben dieſe Verkörperungen der Erwartung und Erſcheinung des

Erlöſers in Wahrheit aus der irdiſchen Selbſtherrlichkeit des Menſchen ſelbſt geboren, in ihrer leibhaft überſtrömenden und blühenden Gewalt in Wirklichkeit die Krönung des organiſchen Empfindens und der Allumfaſſungskraft klaſſiſcher Formenfülle. Nur ihre Mannigfaltigkeit, ihr Überreichtum hat ſich hier geſtaltet, um ſeiner ſelbſt und um der höchſten, reinen Schöpfungsliebe willen.

Vielleicht genügen dieſe Andeutungen, um auf die eigenartige Verknotung und Verſchürzung hinzuweiſen, die ſo den früher allein herausgehobenen Prozeß der künſtleriſch notwendigen Entwickelung an dieſen Wandlungen der einen Schöpfung hier begleitet. Es ſcheint zwiſchen den Einzelwerken, in denen dieſe Schöpfung anſteigt, ein innerlich bedingtes Schwanken und ein prinzipieller Ausgleich zu beſtehen, gleich einer Pendelſchwingung, die immer wieder zwiſchen den beiden Seiten einer Gegenſätzlichkeit vermittelt — gleich als ſuche hier die Kunſt nach beiden Richtungen die an ſie grenzenden Kulturgebiete der Sittlichkeit und der Erkenntnis, der Religion und der Philoſophie, in ihrem eigenen Schaffen auszugleichen. Die beiden Pole ihres eigenen Weſens in Innenwelt und Außenwelt und ihrer gegenſeitig fruchtbaren, organiſchen Beziehung durchdringen ſich in dieſem Wogengang der höchſten künſtleriſchen Allumfaſſung und Geſtaltung, und doch kann ſie ihr Ziel nur in dem Nacheinander der einzeln aufgeführten Gipfelhöhen erreichen. Nicht als ein Hinwenden der

Kunſt zu außerkünſtleriſchen Zielen iſt dieſes zu verſtehen — die Werke ſelbſt ſind immer nur vollkommene Kunſt und von der höchſten, erhabenſten Vollendung – ſondern als ein in dem Kunſtſchaffen ſelbſt begründetes, über die Kunſt als ſolche notwendig hinausführendes Schlußproblem der letzten Einheit, das hier nach der Löſung drängt.

Erklärt wird das Lebendigwerden dieſer Frageſtellung durch den verfolgten einheitlichen Vorgang des ſich bildenden Geſamtwerks, das bei ſeiner darſtellend umfaſſenden Ausſchöpfung des Daſeinsgehalts nur auf ein einziges, notwendig ſich behauptendes Vermögen künſtleriſchen Schaffens angewieſen iſt. Erſt in der unvergleichbar hohen Steigerung, die hier die künſtleriſche Aufgabe in ihrer eigenen Weſensrichtung durch den Einheitsdrang des allergrößten ſchöpferiſchen Menſchen ſelbſt erfährt, der ſchaffend, auf dem ſteilen Pfad der eigenen einen Kunſt doch nach der vollen Totalität ſeines gewaltigen alleinheitlichen Menſchentumes trachtet, wird das Problem auch in der Kunſt hier ſo geſpannt und unerbittlich, daß ſeine durch die ungeheure Kraft trotzdem erreichte Löſung in der Anordnung der Einzelſtufen und Einzelwerke ihres Kosmos auch objektiv die ganze Weite dieſer Spannung in den Fundamenten der Kunſt ſelber offenbart. — Was die Schöpfungen in immer neuen und ſich wandelnden Symbolen bildlich darſtellen, das Widerſpiel einer tiefinneren Gegen-

fätzlichkeit, das wiederholt ſich ſchließlich auch formal und prinzipiell in den Bedingungen und in dem Gang des Schaffens, das in ſeinen Werken und in ihrer Aufeinanderfolge den umfaſſendſten und letzten Gegenſatz vollinhaltlich in ſich birgt und ihn nur durch die Erfüllung ſeines Weſens überwindet.

Eben darum iſt dieſes Lebenswerk mit keiner Formel irgendwie erſchöpfbar. Von jenen Mißverſtändniſſen religiöſer oder philoſophiſcher Interpretierung ganz zu ſchweigen, iſt das Geſamtwerk Michelangelos auch nicht von einem einzelnen der großen inneren Kulturprinzipien her beurteilbar. Es reicht durch ſie hindurch, ihre Beziehungen in ſich, in ſeinem eignen Gang verarbeitend, ſo wie ſein Schöpfer durch die Geſamtheit ihrer Grundbedingungen hindurchſchreitet in dem Alleinheitsdrang ſeines nach Löſung ringenden, umfaſſend-ungeheuren Geiſtesorganismus. Darum iſt dies ſein Werk ein Spiegelbild und Knotenpunkt der bis ans Ende durchgearbeiteten, rein und vollkommen ausgeglichenen und zum Austrag gebrachten Kräfte dieſer innerſten und letzten menſchlichen Beziehung, deren Gegenſeiten ſich auf mannigfache Art entwickeln laſſen. Wie im Hiſtoriſchen und Kulturellen die Kunſtwerte hier in dieſer Steigerung ſich treffen — ob man nun von der Renaiſſanee oder vom Mittelalter, von Plato oder Dante, ob man von der Antike oder dem Chriſtentum ausgeht — ſo führen auch die prinzipiellen

Wege hier alle auf den gleichen Doppelgipfel, ob sie von kunstwissenschaftlichen Stilgesetzen oder von ästhetisch-systematischen Beziehungen ausgehen. Die nähere Ausführung ihrer Bestimmungen müßte in eine weit umfassende historische wie kunsttheoretische Darlegung und eine systematische Ästhetik einmünden — hier galt es wesentlich nur auf die Einheit und Vollständigkeit ihrer Momente hinzuweisen, wie sie tatsächlich in dem Werkganzen Michelangelos errungen ist.

Der Kosmos seiner Schöpfungen, den wir genetisch in seiner inneren Entwickelungsnotwendigkeit betrachtet haben, entfaltet so auch systematisch seine Totalität als die erreichte Allheit der erfüllten prinzipiellen Kunstforderungen überhaupt. Was auch im kleinsten und geringsten reinen Kunstwerk unbewußt erreicht ist in der freien Vollkommenheit der innersten Vollendung, das legt hier die ungeheure Größe der gelösten Aufgabe in seinem Wesen und in seinen Fundamenten bloß, deren Gesetzlichkeit in der Anordnung jener Schöpfungen als Ganzem wieder in absoluter Reinheit sich zusammenschließt — nach dem vollbrachten und durchschrittenen Umweg durch das ganze, bis zu den Polen hin durchmessene, beherrschte Reich der einen Kunst. Kein größeres Vereinheitlichungswerk ist jemals unternommen worden, als diese allgewaltige und restlos durchgeführte gegenseitige Durchdringung der zum Äußersten gespannten

Grundmomente. In dem, ein Leben lang, mit übermenſchlich hoher Kraft bis zur Vollkommenheit durchgearbeiteten Geſamtwerk jenes größten Künſtlers ringt gleichſam die Menſchheit ſelber nach der Einheit ihres Weſens, und ſie erkennt an der erhabenen Auseinanderfaltung dieſer höchſten Lebensſchöpfung die Geſetze der Vollendung wie die Not und Unzulänglichkeit des Fragmentariſchen, die ihre eigene Bahn zum ewigen Ziel beſchattet.

Denn dies ſcheint eine letzte Lehre der betrachteten Werkreihe Michelangelos, daß auch die Kunſt das Problematiſche des Menſchlichen nicht aufhebt, nicht zur Löſung, ſondern nur zur Erſcheinung bringt. Gerade die allerhöchſte, bis zur letzten Vollendung ausgereifte Kunſt enthält in ihren Werken wieder die volle Differenziertheit der dem Menſchentum einwurzelnden, zwieſpältigen Kulturaufgabe, und deren letzter prinzipieller Widerſtreit wird durch den künſtleriſchen Ausgleich nicht geſchlichtet, ſondern wiederholt. Die Spannung ihres ſyſtematiſchen Gefüges offenbart ſich ſo auch an dem größten Werk der Alleinheit, das je die Kunſt vollbracht hat und das eben in der Reinheit ſeiner künſtleriſch vollkommenen Löſung dieſe ihre Grundbedingung ſichtbar werden läßt als den Urgrund des Menſchenweſens überhaupt und ſeiner Einheitsſehnſucht.

Damit wird hinter allem Werk und ſeinem Schöpfer noch ein Größeres erkennbar — der Menſch mit ſeinem Leben, für deſſen Löſung auch

die abſolut beherrſchte Kunſt nicht mehr ausreichend iſt, weil in den Formen dieſes ihres Schaffens nur das eigene Problem des Lebens ſelbſt ſich ausgeſprochen hat. Nicht dahin darf dies mißverſtanden werden, als ob der Menſch von Michelangelo dem Künſtler Unerfüllbares gefordert hätte, als ob die Tragik eines ſolchen unlösbaren Zwieſpalts ſchon ſein Werk begleitet und in ihm Ausdruck gefunden habe. Eine ſolche Auffaſſung wird der Schwere des Problems gar nicht gerecht, das ſich erſt aus der vollkommen gelöſten Aufgabe der Kunſt erheben kann, dem größten aller Künſtler erſt am Ende ſeiner Siegesbahn aus der Erfüllung ſeines Weſens ſelbſt erſtehen kann. Das reine ſtete Ziel der Kunſt verwandelt ſich für den, der es im höchſten Sinn erreicht hat, in das Leben ſelbſt in ſeiner letzten, innerſten und ſchwerſten Forderung.

Man hat in ſehr verſchiedentlichem Sinn von Tragik bei Michelangelo geſprochen, und dieſes Wort wird immer wohl das letzte bleiben, wo die Erkenntnis bis zum Unterſten des Lebens und des Menſchlichen hinabdringt. Aber falſch iſt ſeine Rückanwendung auf die Kunſt, die frei und unberührt von dieſer Tragik bleibt. Sie iſt vollkommen und als Sieger offenbart den Künſtler jedes Werk! Wer iſt berechtigt, den letzten Gegenſatz des Lebens in die Kunſt hereinzudeuten, ihn in zudringlicher Pſychologie auch dort zu ſuchen,

wo sein Spiegelbild doch künstlerisch und als Symbol in die Vollendung eingegangen ist? Die Qual, die aus den Werken redet, ist nicht die persönliche des Lebens Michelangelos, denn jenes tiefere Problem des Menschen hat er nicht mit seiner Kunst, sondern mit seinem Leben selbst gelöst, das auch sie noch umgreift und überragt.

Von diesem Leben aber ist hier nicht die Rede, sondern allein von seinem Werk. Wie schon die erste Lebenszeit, die eigentliche Entwickelung des Künstlers, nicht mehr in den Umkreis dieser Betrachtung fiel, so schließt sie auch das letzte Lebensdrittel wieder von sich aus, in dem nicht mehr der Künstler, sondern der Mensch im Mittelpunkte steht. Der Weg zu letzterem führt über seine Kunst allein, wie sie sich auf der Lebenshöhe, in den mittleren dreißig Jahren, vollkommen und in sich geschlossen, als ein Gesamtwerk offenbart hat, dessen Einheitswert und Einheitskraft es zu begreifen gilt, auch gegenüber aller Tragik seines Lebens. Die Menschheit darf den Blick des größten Künstlers auf sein Werk zurück sich nicht anmaßen, sondern dieses steht vor ihr, ewig, wie ferne Berge der Verheißung, in dem Leuchten der Vollkommenheit. Ihr Glanz bleibt Ziel des Wanderns und der Sehnsucht, denn in diesem Werk erringt das Menschliche die höchste Steigerung und Einheitsstärke, gerade in der beiderseitigen Durchdringung und Entfaltung seiner wesentlichen Fundamente. Diese seine Kraft soll wirken als die höchste, wert-

vollſte der Erde, und zur Erkenntnis dieſer Kraft diene ſein Werk. Seine Bedingungen, ſeine Geſetze ſind unſerm Forſchen und Urteilen zugänglich — nicht das Leben ſeines Schöpfers, das darüber noch hinausreicht und hinwegſchreitet nach ſeinen eigenen Zielen.

Ihm ſelbſt bedeuteten die Werke nichts mehr, die er gleichgiltig und wie vergeſſen hinter ſich zurückließ. Wer aber wagte es, dem Greis zu ſeinen ſpäteſten Jahrzehnten noch zu folgen, deren Einſamkeit in Weiten unermeſſener Probleme fern verdämmert, da derſelbe Menſch des höchſten Domes Kuppel wölbte, deſſen Hand die letzte und geheimnisvollſte Statue der Schmerzen wie im Fluch zerſtörte? Den Nachgeborenen gebührt hier Schweigen und kein Verwegener vermeſſe ſich, den Abgrund dieſes Lebensabends je mit Worten zu beſchwören. Gleich dem ſagenhaften Urbild ſeiner gewaltigſten Geſtalt ward dieſer höchſte ſchöpferiſche Geiſt, der Moſes gleich Gott ſah von Angeſicht zu Angeſicht, begraben von dem Herrn allein „und niemand ſchaute ſeine Stätte bis auf den heutigen Tag“.

N
6923
B9S35

Schröter, M.
Michelangelo

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY